

外国文艺理论丛书

美国十九世纪
文论选



外国文艺理论丛书

美国十九世纪文论选

董衡巽 编选

上海译文出版社

美国十九世纪文论选

董衡巽 编选

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路 955 弄 14 号

全国新华书店经销

上海译文印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 7 插页 2 字数 155,000

1991年6月第1版 1991年6月第1次印刷

印数：0,001—1,200 册

ISBN 7-5327-0723-7/I·369

平装本定价：3.45 元

《外国文艺理论丛书》选收十月革命以前各时代各学派具有代表性和较高学术价值的外国文艺理论著作或批评论文。由中国社会科学院外国文学研究所、人民文学出版社和上海译文出版社以及有关专家组成编辑委员会，主持选题计划的制定和书稿的编审事宜，并由上述两个出版社担任具体编辑出版工作。

目 录

拉尔夫·华尔多·爱默生

 美国哲人 王 班译 1
 论诗人 刘 緣译 23

埃德加·爱伦·坡

 创作哲学 李淑言译 48
 诗歌原理 陈克明译 61

纳撒尼尔·霍桑

 《七个带尖角阁的房子》序言 胡冬朵译 95

华尔特·惠特曼

 1855年版《草叶集》序言 周珏良译 98

威廉·豪威尔斯

 现实主义和美国小说 沈培锯 任生名译 123

亨利·詹姆斯

 小说的艺术 巫宁坤译 141

马克·吐温

 如何讲故事 王立礼译 166

赫姆林·加兰

 艺术中的地方色彩 董衡巽译 173
 乡土小说 董衡巽译 179

弗兰克·诺里斯

小说家的责任 吴 劳译 1
为浪漫主义虚构小说一辩 吴 劳译 192

作者简介 董衡巽 198

后记 董衡巽 205

美国哲人

会长先生、诸位先生：

我们学会新的一年活动又开始了，我向诸位致敬。我们的周年庆典充满了希望，但也许工作做得还不够。我们共聚一堂，不是象古希腊人那样，来竞赛力量和技巧、背诵历史、悲剧和诗歌；不是象中世纪抒情诗人那样，聚首吟诗作颂，赞美爱神；也不是象目前英国和欧洲国家首都里的人们那样，为促进科学的进步。我们这一节日迄今一直是一个亲切的标志，意味着在忙忙碌碌、无暇问津诗书的人民中，仍然保留着对文学的热爱。这种爱十分可贵，它显示了一种不可摧毁的本能。也许转机已经到来：这种爱必须而且也能够焕发一新了。这个大陆慵倦的心智就要从它那沉重的眼睑下向外探望，将要对那延宕已久的世界前景做出某些比技师匠人的技艺更为高超的贡献。我们依赖他人的时代，我们师事求教外国人时代结束了。我们身边千千万万的人正涌向生活，他们不能老是靠外国人丰年的残羹剩汁过日子了。这里伟业迭起，壮举层出；这些必须加以讴歌，它们也将讴歌自己。谁能怀疑诗歌将会振兴并带来一个新纪元呢？正象天琴座中那颗闪耀于中天的明星，如天文学家所称，有一天会成为一颗千载不移的北极星。

本着这一希望，我想谈谈“美国哲人”这一问题——这是个不仅我们学会的作用而且其性质要求我们回答的问题。我们年复一年地来到这儿阅读美国哲人成长历程中的一个新篇章。让我们看看新的光芒、新的事迹、新的岁月给他的品格、他的职责、他的希望增添了什么。

一则出自茫昧无闻的古人的寓言，传达了这样一个尚未探究的智慧：在天地初启之时，神祇将人分工成各色人等，以便人能自奉自助，就象手掌之分为五指，更便于手的操作一样。

这个古老的寓言蕴含着一个永远新鲜而崇高的哲理：世间存在着一个完整的“人”。这个人只是局部地寓于所有个别人，或通过某一专长显现。只有包罗万众，才能找到这完整的人。他不是农夫，不是教授，不是技师，他涵盖一切。他能布道，能作学问，能从政，能生产，能打仗。在分工和庶务繁杂的情形中，这些职能都分配于每个人。各人分别去做这整个工作的一部分。你干你的，我忙我的。这则寓言暗喻着：一个人要保全自身的本色，就必须时时从自己的劳动中解脱去包容所有其他劳动者。但不幸的是，这元初的整体，这力量的源泉，已被分离散布于众生，被一分再分，七零八落，以至它如泼洒出去的水珠，无法再收回聚拢。在社会中，人们遭受着从主干上被肢解下来的痛苦，四处徘徊活象一个个狰狞的怪物——一段完好的手指，一支脖颈，一个肚子，一只胳膊，却从不见一个完整的人。

于是，人就蜕变成物，变成许许多多的物。农夫，这被派到田野去收获稻菽的“人”，很少因意识到他的职责的真正尊严而高兴。他只会掂斤估两，只顾他的马车，别无所求。他已沦为一个农夫，而不是一个身居农庄的人。一个手艺人很少想到他的行业有何高尚的价值，他背负行会刻板成规的重压，堕落为金钱的奴

隶。牧师成了一个摆设，律师成了法律经典，技工成了一台机器，水手成了船上的一条绳索。

在这些分工中，哲人被分派充任“智者”。在正常的情况下，他是“思考着的人”；当他陷入穷途，沦为社会的牺牲品时，往往只是位冥想者，或者更糟，成了搬弄别人思想的应声虫。

哲人是思考着的人。这一观点道出了哲人的全部职责。大自然以其安宁静穆、意蕴深远的图景吸引着他；过往的岁月教导着他；未来的前景召唤着他。的确，每个人不正是一个学生吗？万事万物不正是为这个学生而存在的吗？而且，每一个真正的哲人不正是一位真正的导师吗？然而，正如一则古老警语所说，“事事皆有两面，明鉴错误之面”。在生活中，哲人屡屡与世人一道犯错误，失却了他的特殊地位。现在让我们来看看他所受的教育，观察他接受哪些主要影响。

1. 心灵所得到的最重要的感染首先来自大自然。每天，日轮运行于天穹；落日西沉，迎来夜晚和繁星。风飘飘吹拂不止，草萋萋生长不息。日复一日，世间男女交谈着；观赏万物，心怀感恩之情。在这壮美的奇观之前，哲人应凝神伫立，肃然仰慕。他应在心里确定这幅壮美奇观的价值。自然对他意味着什么呢？上帝编织的这幅图景无穷尽地绵延伸展，不可理喻，无始无终。但总是具备循环往复之力而回归其本原。在这里，大自然一如哲人的无从寻找其起始终点的精神，如此完整，如此广阔无垠！大自然的壮丽也照耀着远方，她层层的系列如光芒一样射出，忽上忽下，既无中心也无止境。大自然以其雄浑和涓细向心灵急促地展示着她自己。于是，开始了分门别类。对幼稚的心灵，每个事物都是个别的，独立的。渐渐地，心灵学会连接两类事物，发现二者的共同本质。随后，他又学会融合三种事物，三千种事物。因

而，在其贯通综合的本能的驱使下，它继续杂糅万象，减少异态，探求蜿蜒于深层中的根基。这样，相斥之物，互不相关之物连贯凝聚，在同一枝权上绽出花朵。心灵很快认识到，自有人类历史以来，对事实的积累和分类的过程一直持续不断。但是，所谓分类，不正是意识到万物并不是混沌杂乱、互不相属的吗？不正是承认事物包含着一条法则，而这法则也是心灵的法则吗？天文学家发现几何学——人类心智的纯抽象的活动——能测量天体运行。化学家发现贯穿物质间的均衡协调和可以认识的规律。科学只不过是在杳无关联的事物中探求相似，寻找同一。雄心勃勃的心智在难以驾驭的事实面前静坐观察，把一切奇特的结构，一切新奇的运动都一一予以分类，找出其规律，并不停息地以其真知使组成造物的细节和自然的边陲生机盎然。

因此，对他，对这身处高渺苍穹之下的学童，大自然显示了这样一个真理：他和自然是同本之木；一个是绿叶，一个是花朵。每条叶脉中都颤动着一种连理同枝之情。那么，这最终的根源是什么呢？不正是他心灵的灵魂吗？一个大胆的念头，一个狂放的幻梦。然而，当这精神的光芒向他揭示了更为平凡事物的法则——当他懂得崇敬灵魂，认识到现存的自然哲学仅仅是对其宗旨的初步窥探，他就会追求一个象样的创造者所需日趋广博的知识。他将看到自然是心灵的对应，其纷纭万象都与心灵相呼应。心灵是印章，自然是印迹。自然之美即心灵之美；天地之道乃心灵之性。大自然因而成为衡量哲人成就的标准。他自然少一分了解，对自己的心灵就少一分掌握。于是，“了解你自己”这句古老的格言和现实的口号“研究大自然”最终成了同义箴言。

2. 哲人心灵所得的另一伟大教诲来自前人的智慧。这智慧

或形诸文笔，或呈现于艺术，或实现于社会体制。这些过去的影响之中，书籍的影响最为显著。让我们重新考察一下书籍的价值，也许我们会从中发现真理，更好地衡量这一影响。

书籍的起源是高尚的。太古时代的哲人摄取他周围的世界，对之悉心思考，用他的意念重新加以整理，然后表达出来。他的心灵不断对世界加工革新：进之以生活，出之为真理；进之以短暂的行动，出之为永恒的思想；进之以事务，出之为诗章。原是死板的事实，转眼就成了活泼泼的思想。这思想时静时动，时而蛰伏，时而高飞，时而吸摄。创造它的心灵愈深湛，这思想愈能遨翔高远，愈能持续动听。

可是，也许应当指出，心智之伟大，还须看其转化生活为真理的过程之长短。它对生活的提炼愈是彻底，其成品就愈是精纯不朽。然而，一切都不能企望完美。正如气泵无法造成绝对的真空一样，一个艺术家也不能完全排除陈规和褊狭，使其作品长存不衰。他也无法写一部饱含纯粹思想的杰作，仍能象对同时代人那样在各方面对后世都有教益。由此可见，每个时代都应挥写自己的巨作，或者说每代人都应为下一代著书立说。因此，过去时代的书籍并不一定适用于今天。

但是贻害出现了。创造的行动，即思维的活动所具有的神圣性一转眼沦为陈年老账。吟诗作颂的诗人被当作圣贤，于是乎，他的诗歌也一变而为神圣。作家的心灵公正而明智，随着对这伟人的爱戴蜕变为偶像崇拜，他的著作也被确认为完美无缺。不多时，这著作就成了祸害，向导成了暴君。意在寻求兄弟，我们却委身于统治者。芸芸众生迟钝而不近常理的头脑，总是难于领受理性的熏陶，一旦接纳一种道理，一旦读了这本书，便拘泥其中。当有人贬斥这本书时，他们就惊呼嗔怪。为了这本书，人们办学授

业，写书立传——著书者不是“思考着的人”，而是冥想者或略具才华的人。即那些一开始就陷入迷途的人，那些以公认的教条为出发点的人，而不是执著于原则的人。怯懦的青年在图书馆里长大，以为他们有义务接受西塞罗、洛克、培根①提出的观点，殊不知当这些伟人写他们的杰作时，不过是图书馆中的年青人而已。

于是，我们见不到“思考着的人”，只见到了书蠹虫。那些满腹经纶的文雅阶级，他们珍爱书籍只因为那是书，而不是因为书与自然、人生的关系。他们把书籍列为位居世界和灵魂之下的第三等货色。因而，视野所及，尽是那些辑补残篇、校订旧本的腐儒，以及各色各样的藏书迷。

这样可不好。这实际危害比我们所察觉的更大。使用得正确，书本是最好的东西；滥用时，就为害不浅。怎样正确地使用书本呢？我们想方设法要达到的目标是什么呢？书籍无他用，只为触发人的灵感。我宁可不读书，也不愿被书本的魅力所惑而迷失了自己的轨道，成了一颗卫星，而不是主体。活的灵魂，是世界上唯一有价值的东西。这灵魂，徜徉自如，君临万物，生机勃勃；它，人人都有权享有，人人内在都具有。尽管在大多数人身上它还塞滞着，仍在沉睡。活的灵魂能悟彻真理的极境，能说出真理，或创造真理。在创新中，它就是天才。它不是零零星星几个嬖幸者的专利，而是属于每个人的真正财富。它的本质是奔流向前的。书籍，学院，艺术流派，以及各种制度，总是停滞在以往天才的几句陈词上。“这是正确的！”他们嚷道，“让我们守着它吧。”他

① 西塞罗 (Marcus Tullius Cicero, 公元前106—前43)，罗马演说家，政治家，哲学家。洛克 (John Locke, 1632—1704)，英国经验主义哲学家。培根 (Francis Bacon, 1561—1626)，英国哲学家，散文作家。

们束缚了我。他们只向后看，不向前看。但天才总是向前瞻望，人的眼睛长在头前，不是生在后脑。人希望不灭，天才创造不已。创造，再创造——是至高存在的明证。无论一个人天资多么丰厚，倘若他不事创新，上帝精纯的光辉就不能照耀其身。他也许有残灰和烟雾，但不会有火焰。有创新的风尚、创新的行动、创新的言论。这种风尚、行动和言论不落俗套，不据经典，而是从心灵自身的美与善的感觉中喷涌而出。

另一方面，若是心灵不明察自身的灵光，只是从别人心中汲取真理，不经幽思反省而发现自我，那么，这真理即使是涌流不灭的光辉仍是贻害无穷。天才若将真理强加于人，就会成为天才的敌人。各国的文学史证实了我这句话。英国诗剧作家师承莎士比亚已有二百年，就是一例。

无疑有一种正确的读书方法。这就是严格地使书籍为人服务。思考着的人不应受自己的工具所奴役。书籍不过是学者的消闲之物。当他能亲身谒读上帝的宏旨时，时间极为宝贵，不应空耗于他人瞻仰上帝的见闻上。但是，当黑夜降临时——它势必要降临——当灵魂看不清，太阳隐藏起来，星星收回其光辉的时候，我们便求援于明灯。这明灯闪闪发光，引导我们走向黎明的东方。我们倾听旁人，是为了表达自己。一则阿拉伯寓言说：“无花果树相顾，必硕果累累”。

我们读杰出的作品所得的那种快乐真是令人惊异。这些作品总是给我们深刻的印象，使我们坚信作者和读者是相通的。我们拜读象乔叟、马韦尔或屈莱顿^①这些伟大英国诗人的诗篇时

^① 马韦尔(Andrew Marvell, 1621—1678), 英国诗人。屈莱顿(John Dryden, 1631—1700), 英国诗人, 剧作家。

能享受一种纯现代人的快乐，这种快乐概出于这些诗章超越了时间的局限。我们带着一种敬畏而欢快的心情惊奇地发现，这些生活在二三百年前某个消逝了的世界里的诗人，竟说出了我心中最为依恋的，我亦曾想过并几乎说出的事情。

一切心灵都相同，这一哲理已经证实。若非如此，我们就会假定存在着一种事先预定的和谐，一种对尚未投生的灵魂的预知，一种为这灵魂的未来需要所做的贮备，如同人在昆虫界所见的那样：虽然昆虫看不见未来的幼虫，但它们在有生之期已为幼虫积蓄了食物。

我并不想出于对某种学说的热爱，出于对人的本能的夸大，而轻率地贬低书籍的价值。大家知道，人体可以从任何食物中——即使是草根牛皮——摄取养料，同理，人的心智也能从任何知识中得到滋养。伟人豪杰几乎只能从印刷的书页中获得知识，别无他途，可他们仍能青史留名。我想说的是，须有一个强健的头脑才能承受这种膳食。若要读好书，先做创造者。正如一则谚语所说：“欲从西印度群岛带回财富者，须能力负财物之重。”因此，有创造性的读书，也有创造性的写作。一旦心灵被工作和创造所激奋，任意一本书读来都会意蕴丰富，熠熠发光。每个句子都寓意深长。我们就会觉得作者有如世界一样浩瀚广博。我们将领悟一条永恒的真理：在凝重阴郁的日月，观瞻圣灵者所见的幻境如此短暂而稀罕，因而他的见闻也许只是他的巨作中的一小部分。慧眼人读柏拉图和莎士比亚，只读那一小部分，撷取那精警的明哲，其余他都放弃，尽管那些繁冗的篇章也属于柏拉图和莎士比亚。

当然，也有一种书是有智慧的人非读不可的。历史和精密科学，惟有下苦功研读，才能领会。同样，学院也有不可废弃的职

能，即教授自然之原理。但只有以创新为旨，不以训练为务，只有把四方俊才的光辉汇聚于学院友善的学术殿堂，并以这凝聚的火光，点燃青年学生的心灵，学院才能真正有益。思想和智慧天生就不需求助于设备和声望。大学的礼服，巨额的资金，即使多得能造黄金城，永远也抵不上一句半句智慧隽永的警言妙语。千万别忘记这一点，否则，美国的大学虽然一天天阔绰起来，它们的社会作用却日益下降。

3. 有种流行的观念，认为哲人须是一个隐士，一个羸弱的人，不宜从事手工或社会劳动，如同铅笔刀不可当斧子使一样。所谓“务实”的人嘲笑“多思”的人，似乎他们成天价参玄悟道，什么事也不能干。牧师总是比其他阶层更为普遍地被称做他们那个时代的哲人，可我听说他们被视为女气十足的人。他们听不到人们粗朴自然的语言，听到的只是拿腔作调，干巴巴的话语，他们实际上被剥夺了选举权，而且有人还提议他们终身不娶。如果这就是深思好学阶层的境遇，那是不公平、不明智的。对于哲人来说，行动是从属思想的，但又是不可缺少的。没有行动，他就不是一个真正的人；没有行动，思想就永远不能升华为真理。即使世界象美的云霞一样悬浮在眼前，我们甚至不能察觉它的美。不行动就是怯懦；没有勇气就不能成为哲人。行动是思想的发端，是无意识过渡到意识的必经之路。我的生活经历多充实，我所知道的就有多丰富。光凭这点，我们就能立即辨别出谁的语言生活气息浓，谁的枯索无味。

世界，这灵魂的影象，或“另一个自我”，浩渺地展现在我们周围。其魅力是钥匙，开启我的心智，使我认识自己。我兴冲冲地投奔到这轰然作响的喧腾中，我紧握身边人的手，我在这角斗场占据了我的位置，我吃苦，我耐劳。我的本能教导我，行动起

来，这哑默的深渊就会响亮地向我发话。我穿透这世界的秩序，我排遣它的恐怖，我把它安置在我日益扩展的生活圈子里。我对人生、对生活了解多少，我征服和垦植的荒野就有多少，我的自我存在和我的自身的领域就伸展多远。我真不明白人怎么能为神经的安宁和小憩的舒适而放弃他能参与的行动。行动能使他含英吐华，出语不凡。艰苦、灾祸、恼怒、匮乏都能教给他鸿词和智慧。真正的哲人珍惜每个逝去的行动机会，认为失机就意味着丧失力量。行动是原材料，心智用它塑造精美的物品。把经验转变为思想也是个奇异的过程，就象把桑叶转变成锦缎一样。这种制作过程时时刻刻都在进行着。

童年和青年时代的举动和事情，我们现在能静心地追怀观照。它们象一幅幅美丽的图画飘浮在空中。而近期的行动，由于我们手头的事务忙，就不是这样。对这些我们无法悉心体察。我们的感情从中穿流而过。我们对它们既无感觉也无知觉，正如我们对长在身上的脚、手和脑子没有感觉知觉一样。新近的行动仍是生活的一部分，暂时还潜藏在我们的无意识的生活中。然而在某个沉思默想的时刻，它就象一颗熟透了的果实一样从生活中脱颖而出，成了心灵的思想。转眼之间，它便高飞远举，变幻着形体，原是易衰的，现在成了不朽的。此时，它总是一件美妙的事物，无论其本源和处境多么卑微。再看看这突变是多么无法预料：当人世经验肤浅，好象正值幼虫期，它不能飞也不发光，它是一条不起眼的幼虫。可突然这些事物不知不觉地展开了它美丽的翼翅，成了智慧的天使。因此，在我们的个人经历中，任何一件事实、事件迟早都会扬弃其依附他物的怠惰特性，超脱我们的躯体而高翔于九天之上，使我们大吃一惊。摇篮、幼年、学校和操场；对顽童、恶狗和戒尺的惧怕；对小姑娘的甜爱，对草

莓的贪馋，以及其他事情，这些都曾占据了我们整个空间，而现在都已消逝。朋友和亲戚，职业和党派，城市和乡村，国家和世界，也势必要飞翔远走，引吭高歌。

当然，在正确的行动中尽心竭力的人，就能赢得最丰富的智慧。我不愿将自己置于这行动的环宇之外，把橡树移植到花盆中，让它在那儿挨饿，萎顿。我也不相信那种单一专长的进益，把一种思路情致消耗一空，象萨伏依人^①那样。这些萨伏依人镂刻牧羊人、牧羊女和口衔烟斗的德国人的雕像，在整个欧洲出售，以此谋生。一天，他们进山寻找材料，结果发现他们把所有的松树都砍光了。我们有许多作家，他们写作耗尽了思致，因而，在一种值得赞扬的动机的推动下，远航到希腊和巴勒斯坦，伴随着猎人在草原上狩猎，或在阿尔及尔四处漫游，以求充实他那可销售的库存。

即使仅仅是为了丰富语言，哲人也会企求行动。生活是我们的字典。在乡村的劳动，在城镇对工商业的了解，与男男女女畅谈，对科学和艺术的研习，都为的是从这些活动中学得一种语言，用以说明和体现我们的见解，进行这些活动并没有白费时光。从一个人语言的贫乏或丰美，我立即看得出他的生活经历是深是浅。生活经历铺展在我们身后，象采石场，我们从中采取瓦砾和石块，建造今日的房舍。学习语言亦是如此，学院和书本仅仅是描摹了来自田间、作坊的语言而已。

但是，行动最终的价值在于它是我们的资源，正如书籍是我们的资源一样，但它比书本更好。自然界存在着盈虚起伏的伟大

^① 萨伏依人 (Savoyards) 位于阿尔卑斯山西部，法国、意大利和瑞士交界处的萨伏依地区的居民总称。

法则。呼气和吸气，欲望和满足，潮涨潮落，日夜更替，冷和热，尤其是每个原子和流质的内部，都显示了这一法则。我们称其为“两元对峙”法则。或如牛顿所说：“一阵阵顺畅的传导和反射。”这是自然的法则，也是心灵的定律。

心智时而思索，时而行动；每一颤动都激起另一回响。当一个艺术家素材枯竭，当想象不能再描绘，当某种观念变得深奥难解，当书本令人感到厌烦，此时，哲人总会有赖以生活的资源。品行总是胜于心智。思考只是一种职能，生活才履行职能。溪流总能回溯源头。伟大的心灵不但有力量去思索，更有力量去生活。他没有喉舌和笔墨来传达真理吗？他却仍能倚仗这最基本的力量，在生活中奉行真理。这才是整体的壮举，而思索不过是片面的行动。让公理的崇高照耀他的工作，让感情的柔美愉悦他低陋的寒舍。那些与他交往共事的“无名之辈”，在他日常为人处事中感到他品行的力量，远胜于他在大众之前有准备地展露头角。时光将教导他，哲人没有虚度常人生活的时间。其间，他显露了他未遭习染的本能所含有的神圣的思想萌芽。他丧失了浮表的声势，却赢得了力量。革故鼎新有益人类的巨人，并不是出自那些教育成规已将其品性矫饰过一番的人。只有从那些前程难卜的粗野人中，从可怕的凯尔特巫师①和北欧的狂暴斗士②中，才能产生阿尔弗雷德③和莎士比亚。

劳动对每个公民都是必要的，高尚的。人们正开始宣传这个道理。这让人听了高兴。无论对有知识的人或是目不识丁的人，

① 原文为Druids。古代凯尔特(Celts)人及高卢人中一些善使妖术的僧侣。

② Berserkirs，北欧传说中的武士。

③ 阿尔弗雷德(Alfred the Great, 849—901)，英格兰西南部古代盎格鲁—撒克逊威塞克斯王国的君主。以振兴文化著称。

锄头和铁铲都内涵着美德。劳动处处受欢迎，我们总是欣然应邀去工作。但必须注意不宜太过分；不应为了参加大众广泛的活动而放弃了主见，去迎合众议，追随世俗。

关于哲人在接触大自然，研读书籍和投身行动中所得到的教育，我就谈这些。接下去再谈谈他的责任。

哲人是“思考着的人”，他的责任应无愧于这个称号。其职责，说到底，就是对自我的信任。哲人应向人们揭示迷离表象中的真谛，从而愉悦、提高和引导人民大众。他孜孜从事观察和沉思，这是一桩不易奏效、无荣无禄之事。弗兰斯迪德和赫谢尔^①在装嵌着玻璃屋顶的天文台上系统地描述星体，赢得世人的赞誉。只要他们的成果辉煌而有益，荣誉必定降临。但是，哲人却是在他个人的天文台上分析观察人的心灵，这冥晦的，星云密布的星体——过去还没有人这么看待人心。他有时得日日月月地守望，仅仅为搜集几件事实；同时，他还不断修正他过去的记载。要作到这一点，就必须摈绝哗众之心，切忌急功近利。在他长期的准备等待过程中，他会暴露出他对时下艺术的无知和无能，因而引起能者的轻蔑，将他排挤一边。很长时间里他会结结巴巴说不出话来，并常常替古人担忧而疏远今世。更糟的是，他得隐忍贫困和寂寞，而且经常得这样！他不愿坐享舒适，拾人牙慧，逢迎时尚，信奉目前的教育制度和顶礼膜拜大众的宗教。他宁愿不辞艰难，开辟自己的道路。诚然，他有时也自责，气馁，惶惑，或虚度时光——这都是一个依赖自我，塑造自我的人在前行的路上遇到的丛棘灌莽。而且，他还得隐忍社会的敌意，尤其是来自文人学士的不齿。所有这些损失和屈辱，用什么能补偿

^① 弗兰斯迪德 (William Flamsteed, 1646—1719)，英国天文学家。赫谢尔 (William Herschel, 1733—1822)，英国天文学家，出生于法国。

呢？他将在发挥人性最高尚的职能中找到慰藉。他能超脱种种私虑，呼吸、生活于坦荡而崇高的思想中。他是世界的双眼；他是宇宙的心脏。他珍藏并传播着英雄的气质，伟人的业绩，悦耳的诗章，历史的宏论，以此抵御那日益倒退到野蛮境况的庸俗繁荣。人类的心灵无论在什么危急关头，在什么庄严的时刻发出的谕令，以评判这充满行动的世界，他都能领受并传达于人；理性从它神圣的宝座上对匆匆过往的人群和时事的裁决，他亦能倾听并加以传播。

这就是哲人的职责。充分信赖自己，不媚合世俗的喧嚣，才称得上他的节操。唯有他能了解这世界。这世界任何时候都不过是虚浮的表象。华美的装饰，政治的威望，短命的商业、战争，或显赫一时的人物，凡此种种，一些人大加赞扬，另一些人则大加贬斥，似乎一切都有赖于这奇特的诋毁和赞誉。而这一切常常不值得哲人关注思索；过问这争纷扰攘，他就会丧失心智。让他坚信，玩具枪的声响不过是儿戏，尽管年高德劭者危言说那是末日审判的霹雳。让他在缄默中，在始终如一的探求中，在严密的思索中坚守他自己的观念，观察了再观察，不畏寂寞，不畏指责，等待时机，只要今日他确实领悟了某个真理，他就会感到莫大的欣慰。成功伴随着每个正确的脚步。他的本能坚定地促使他把心得诉诸旁人。他进一步了解到，当他潜入自己心灵的隐秘处时，他也就进入了所有心灵的隐秘处。他懂得了一个人只要掌握了自己心灵的规律，也就掌握了与其有共同语言的一切人的心灵的规律。而他的话也能以他们的语言说出。诗人幽处之时追忆他真切的情思，援笔记下；人们发现他记录下的也是“大都市”里的群众认为是真实的东西。演说家起初总以为不宜表露心声，他不了解他的听众。可后来他发现自己就是听众的一员。听众们

倾听他的话语，因为他充实完善了他们的心性。当他进一步下潜到他最幽秘的情思之中，他就会惊奇地发现，他的心灵之隐与众心相通，最受欢迎，最有普遍性。听众们乐于倾听这心声的表露。每个人本质中优良的部分都会感到：这是我的音乐，这就是我自己。

一切美德都包含在自我信赖之中。哲人应自由——既自由又无畏。甚至给自由下定义也应自由，“不受身外之物的羁绊”。他应无所畏惧，他的天职要求他将恐惧抛弃。恐惧总是来自无知。他若是因为相信自己是妇孺一类的受人庇护的弱者，才在危难中保持镇定，那是他的耻辱。同样，如果他为了寻求暂时的安宁而回避政治或困扰的问题，象鸵鸟一样把头藏匿在茂密的树丛中，或埋头于显微镜中，或闲居吟诗作韵，象小孩一样吹着口哨以壮胆，这也是他的羞耻。这样做，危境依然不变，恐惧愈加剧烈。让他大无畏地回身去面对现实吧！正视困难，探求其本质，考察其根源，看看这眼前的恶兽在幼小的时候是什么样子，而寻根溯源也是此去不远的。他将很快地发现他完全把握了其本质和范围，能用双臂环抱现实，因而就能与它抗争，气昂昂地将其抛在身后。能看穿浮世虚夸的人才能掌握世界。你们看到的世人的浑浑噩噩，盲从的习俗，四处泛滥的错误，完全是由于人们纵容，由于你们的容忍。揭穿其谎言，你就给了它致命一击。

确实，我们是惊恐不安的人，我们不敢自我信赖，有种可厌的论调说，人类在自然中是后来者，世界老早就创成了。可是，既然世界在上帝手中是可塑的、川流变幻的，那么，我们也能不断为神造的美增色添彩。对冥顽和罪恶的人，世界是一块顽石。他们尽可能地适应它。而一个人内在神圣的东西越多，人间天宇

就越能在他的面前流转变动，刻上他的印鉴，采取他的形态。能改变外物的人称不上伟大，能改变我心境者才可谓崇高。那些以其真诚思想的色彩为大自然万象和一切艺术润饰的人，那些以不为外物所累的愉快宁静心境教导别人的人，才是人中之王。他们的作为，是几世纪以来世界期望摘取的果实。现在它最终成熟了，邀请各民族去收获。伟大的人创造伟大的事物。马克唐纳坐在哪儿，那儿就是首席。^① 林耐斯^② 把植物学从农夫和采药女手中争取过来，使之成为一门引人入胜的科学。大卫^③ 使化学增色；科维^④ 使生物化石趣味横生。一天总是属于那些在其中静默地，怀抱伟大目标工作的人。有着不稳固的见解的大众总是趋奉心灵充满了真理的人，就象大西洋的洪波巨浪随月亮的盈缺而起伏一样。

自我信赖的根基幽深不可测，晦暗无以明。我在阐述我的信仰时，我也许并未想到听众的感情。可是当我提及“人性相通，终归为一”的论点时，我已表达了我的希望所依。我认为人受了委屈，他委屈了自己。他几乎丧失了能引导他收复他的特殊地位的光芒，他变得无足轻重。往古之人，今世之人，只是虫豸，是草芥，被称作“芸芸众生”和“群氓”。一百年，或一千年才出现一两个真正的人，也就是一两个接近于人的正常状态的人。而其他人则仰视这英雄或诗圣，在他身上发现了他们自己幼稚和质朴本

① 这是一句寓言的翻版：“Where Macgregor sits, there is the head of the table.” 爱默生用一位苏格兰酋长的名字（Macdonald）代替原句中的 Macgregor。

② 林耐斯（Carolus Linnaeus, 1707—1778），瑞士（动植物）分类学家。

③ 大卫（Humphry Davy, 1778—1829），英国化学家。

④ 科维（George Cuvier, 1769—1832），法国动物学家，地质学家，古生物学及比较解剖学之祖。

性的完善成熟，于是甘拜下风，让英雄的形象更为丰满高大。低贱的族人，卑微的党派成员，为首领的光荣而欣喜，这证明了他天性中的种种需求，这需求又庄严，又可悲。贫穷低贱的人在政治上社会上甘居人下，但他们宽广的精神需求又在崇拜伟人中得到了若干补偿。他们情愿让自己象苍蝇一样从伟人的大道上给赶开，好让英雄能充分发挥人的共同的天性；他们殷切希望他能发展和光耀这一天性。他们沐浴着伟人的光辉，觉得其中就有他们的素质。他们把人性的尊严从他们遭践踏的身上披挂到英雄的肩上，拼命想为他增添一滴血，使他伟大的心灵搏动，让巨人的筋骨能搏斗、征战。英雄为众人而生，众人生活在英雄的形象之中。

处于这种境况的人，自然惶惶追索金钱和权力；而权力即意味着金钱，他们能从中得到所谓“官职的俸禄”。何乐而不为呢？他们企望高位厚禄，在他们梦游的浮生中，他们把这幻想成人世之崇尚。唤醒他们吧，他们就会抛弃这虚幻的利禄，跃向真实，把行政琐务丢给职员和办公桌。要促成这一变革，就得逐步培植心灵涵养的观念。人们努力追求辉煌和弘远的事物，就能抬高人的价值。眼前到处都铺陈着培育心灵的养料。一个人的内心世界应比历史上任何一个王国更为壮观，对敌人更为严峻，对友人更为温馨、恬适。这是因为，在正确的观点看来，一个人实际包容了所有人的特殊品质。每个哲学家，诗人，演员只是象个代表，做了我未来某一天能为自己做到的事。那些我们曾视为珍宝的书籍，我们已经遍览了，通晓了。这不过是说通过某个作家的眼睛，我们已经能够与那普泛的心智所执的观点攀上同调；我们已转化成这个作家，而且还超越了他。先是一个；然后，又一个；我们把泉眼畅饮尽净。这滋养使我们愈加丰腴，因而渴望更好更丰富

的食物。从来没有一个人能永远供养我们。谁要在心灵这广阔无垠，无法限量的疆域上设置屏障，人的心灵在他胸中就不能超凡入圣。人的心灵是中心的火焰，时而从爱特那火山口迸溅四射，照亮了西西里的山岬；时而从维苏威火山的喉头冲窜而出，映红了拿波里的高塔和葡萄园。人的心灵是光芒，从万千星辰中照射出来；人的心灵是灵魂，给人类以生命。

关于什么是哲人的大道理也许我罗嗦得太多了。现在我还是就与我们时代和国家密切相关的问题，谈谈我个人的意见。

有一种观念认为，历史上前后的各个时代其主导思想都不尽相同。无论是古典的，浪漫的，还是现在思索的或理性时代的精神，都有历史根据可循。至于我刚才谈过的“万众心灵相通，或心性归一”的思想，我没有不太注重这些差异。实际上，我以为每个人都要经历以上三种精神。一个孩童有古希腊的纯真；青年有浪漫的激情；成年就思索探求。但我并不否认我们能够清晰地辨明在某种主导思想里包含的革命内容。

有人哀叹我们的时代是一个内省的时代。难道这就成了坏事吗？我们似乎处处爱挑剔，遇事三思，陷于窘境。为了想知道什么是快乐，我们竟无法欣赏任何事物。我们浑身满是锐眼，连脚都在观察。我们的时代染上了哈姆雷特的抑郁症：

蒙上了惨白的一层思虑的病容①

这难道就那么糟吗？我们根本不必嗟叹见识的广博。难道我们情愿死守蒙昧无知吗？难道我们得担心我们会遍览自然，比

① 见《哈姆雷特》第3幕第1场，卞之琳译文。

上帝更有远见，把宇宙的真理都畅饮尽净？我认为，知识阶层的这种感叹只说明了这样一点：他们发现他们的心境和前人迥然各异，叹息未来的精神是那么难以估测，就象一个孩子对自己的游泳技能还没把握时畏惧河水一样。如果有什么令人感到生得逢时的时代，那不正是变革的时代吗？此时，新旧事物杂然并陈，让人比较鉴别。此时，人的一切能量不管是出于恐惧或是希望都得以发挥。此时，新纪元辉煌的前景补偿了旧时代古老的荣光。如同一切往世，当今之世也是一个美好的时代，只要我们懂得怎样在对待它。

我带着欣喜的心情发现了预示未来时日的吉祥征兆。这些征兆通过诗歌和艺术，哲学和科学，宗教和政治已经闪烁出点点光采。

其中之一，就是提高国家中下层阶级地位的运动在文学领域形成了一股明显而健康的支流。崇高和艳妍不再独霸文苑了；文学发掘浅近的、俚俗的、普通的题材入诗成文。一直被那些整装备粮以远足异邦的人轻蔑地践踏的事物，突然被发现比异国的奇闻更为丰饶。贫穷人的文学，儿童的情感，市巷的哲理，家庭生活的意义，这些都成了我们时代的主题。这是一大进步。当人们四肢活跃，当热烈的生命之泉涌向手足，这难道不是一个预示着勃勃的生命力的好征候？我不需求宏大的、遥远的、浪漫的事物；我不想知道意大利和阿拉伯的奇闻，或希腊的艺术和法国南部抒情诗人的歌谣。我拥抱普通的东西；我探索和亲近习见的和低微的事物。只要对此时此刻有真知灼见，你就能掌握远古和未来的世界。什么事物我们能真正了解其意义呢？小桶里的麦粉，锅里的牛奶，街巷的歌谣，渔舟的消息，眼睛的一瞥，身躯的体型和步态，都向我揭示了这些细琐事物最终的缘由；向我

表明在冥冥之中存在着崇高的最高精神的本原，这本原一直隐伏在大自然的边缘和僻远地带；让我明察每件琐事中都充斥着直接隶属于一条永恒的规律的“两元对峙”的法则，让我明鉴店铺，犁耙，账簿都源起于那精神本原，凭着这本原，光芒闪烁，诗人歌唱。世界再也不是无生趣的杂物陈列和废品堆积，而是有其形式，有其秩序。不存在什么卑微的事物，更没有什么哑谜，只有一幅宇宙蓝图一统天下，给最高的巅峰和最深的峡谷充注生机。

这个思想启发了哥尔斯密①，彭斯和考珀②的灵感。在新的年代里，又激发了歌德，华兹华斯和卡莱尔的才思。他们以不同的方式遵循这一思想，取得了不同的成果，与他们的作品相比，蒲柏③，约翰逊④和吉本⑤的风格就显得冷漠，书卷气浓。前者的作品热血澎湃，人们惊奇地发现近代事物的美好和神奇并不亚于遥远的事物。邻近的阐释不亚于渺远的。一滴水能见汪洋。一个人与自然万物相连属。这种认为平凡之中能见真意的观念使人能屡屡获致新发现。在这方面，歌德，这位现代人中最有现代精神的一位，比任何人都更出色地向我们显示了古人的天才。

对于这一生活哲学，有位天才作出了许多贡献，然而他在文坛上的地位至今还未得到其应有的评价。我指的是依曼纽尔·斯维登堡⑥。他是个想象力极为丰富的人，写文章又具有数学家

① 哥尔斯密(Oliver Goldsmith, 1730—1774)，英国小说家，著有《威克斐牧师传》等。

② 考珀(William Cowper, 1731—1800)，英国田园诗人。

③ 蒲柏(Alexander Pope, 1688—1744)，英国古典主义诗人。

④ 约翰逊(Samuel Johnson, 1709—1784)，英国诗人，字典编纂者。

⑤ 吉本(Edward Gibbon, 1737—1794)，英国历史学家。

⑥ 依曼纽尔·斯维登堡(Emanuel Swedenborg, 1688—1772)，瑞典哲学家，科学家，神学家。

的精确性。他曾力图把一种纯粹哲学意味的伦理观溶合于他所处时代的大众基督教之中。这一尝试当然困难很多，任何天才也无法克服。但他看到并揭示了自然和心灵情致之间的联系；他洞彻这可见可闻，可感可触世界的象征性或精神的意义，尤其是他那追索悠悠隐晦之灵的冥思，神游于自然之卑微事物之上，诠释其意蕴。他显示了把罪恶的灵魂与污秽的实体相勾联的神秘纽结，以史诗般的寓言，阐明了癫狂、野兽以及污秽和可怖事物的理论。

我们时代的另一个特征——也表现于相应的政治运动——是：更加重视个人。有一种趋势，把个人隔离起来，在他周围筑起一道高墙以示由衷的尊敬，从而使人感到世界隶属于他，使人和人之间的交往就象王国之间的往来。这趋势有助于促进人们之间真正的亲近和尊严。忧郁的庇斯塔罗兹①曾说，“我了解到，在神的广袤的土地上，无人愿意，也不能够济助邻人。”济助只能来源于自己的心胸。哲人应集时代之才具、往古之成就、未来之憧憬于一身。他应通晓一切领域的知识。如果有何道理能比一切其他哲理对他更为铿锵入耳，那就是：世界为空，人乃一切。在你的自身中潜藏着支配万事万物的规律，可你尚不知勃勃生气如何升腾。在你的自身中酣睡着普泛的理性，你有责任了解一切，有义务勇敢地面对一切。会长先生，诸位先生，对人的尚未开发的力量的这种信赖，依动机，依预见，依条件，均属美国哲人。我们倾听欧洲的纤歌雅颂已经太久了。美国自由人的性格已被认为近乎于瑟缩怯懦，模仿他人，温和驯良。社会和个人的物质贪欲使我们呼吸的空气浑浊、弥漫着铜臭。而哲人又是那样

① 庇斯塔罗兹(Johann Heinrich Pestalozzi, 1746—1827)，瑞士教育家。

礼仪周全，毫无生气，只想取悦于人。看看这可悲的后果吧。我们国家的心思学会了只向往鄙陋的事物，结果只会自我消蚀。没有什么工作让人去做，只剩下适于礼貌周全，阿谀逢迎者所干的勾当。前程远大的年轻人，在大洋此岸走向生活。他们饱吸高山的清风，映照着上帝星辰的光辉，却发现凡界的土地与这些宏远的事物很不协调。经营商务的种种规则引起的厌恶心理阻碍他们参加任何行动。他们沦为贱役，忿忿而终，有的甚至自绝于世。有什么补救办法呢？他们尚未看到，千千万万大有希望、积极求职而又身陷樊篱的年轻人尚未领悟这个道理：只要一个人坚定地扎根于自己的本能，遵循本能行事，广大的世界就会归属于他，耐心，持久的耐心。求伴侣，他泽沐一切贤良和伟人的余辉；求慰藉，他展望广阔无垠的生活；求工作，他研究并与人交流真理，使心性的本能威压一切，使世界改观。人不成为一个主体，不被视为富有同一特性，不能生产每个人天生都应生产的特殊果实，而是成千成万地被混入某一党派、某一阶层的浑论之中；人的思想、见解可以用地理位置来预测，划分为北方或南方——这难道不是人世的奇耻大辱吗？不能这样，兄弟们朋友们。感谢上苍，我们将不再这样下去了。我们将用自己的腿走路，用自己的双手劳动，敞开自己的心胸。这样，“人”将再也不是一个受人怜悯，遭人怀疑，意味着感官享乐的字眼了。对人的敬畏和爱戴，将成为一堵防卫的墙，一圈崇敬的花环，围绕着所有的人。只要每个人都相信他能被那激奋万众的圣灵所激奋，一个由真正的人组成的民族将破天荒地屹立于世界。

王 班 译

（译自《诺顿美国文学选集》第1卷，1979年）

论 诗 人

一个喜怒无常而智慧超人的孩子，
用他喜悦的眼睛恣意嬉戏；
那流星一般的眼睛寻找着道路，
用自己的光辉向黑暗劈去；
它们穿过大地和天际，
以太阳神一般的权力去搜寻，
通过男人、女人、海和星星，
看到自然之舞向前的进程，
通过世界、种族、语言和时间，
看到音乐的程序和组合的韵律。

奥林匹亚的游吟诗人
在人间歌唱着神的理念，
永远认为我们年轻
也使我们的青春永在。

那些被尊为具有鉴赏力的艺术裁判者，通常是对优秀的绘画和雕刻具有一定知识、并喜爱优雅事物的人。但是，如果你想知道他的灵魂是否优美，他们的行为是否象绘画一样动人，你会

发现他们既自私又俗气。他们的教养是局部的，如同你在干木头的一点上摩擦取火，却发现其余部分冰冷如故。他们关于美术的知识不过是对一些条规和特色的研 究，或者是对色彩和形式的一些有限的评判，大抵是以消遣和炫耀为目的。人们已经丧失了形式紧紧依赖于灵魂的观念，这正好说明了艺术票友头脑中美学思想的浅薄。在我们的哲学中并没有形式学说。仿佛我们被放入躯体，如同火被放进锅里一样，被带着四处行走。但是，我们不能精确地区分精神和器官，更无法知晓器官是精神的发生者。因此，在涉及其他形式时，思维的人不相信物质世界对思想和意志有本质的依赖。神学家认为谈论一艘轮船、一片云、一个城市或一份契约的精神含义犹如谈论海市蜃楼，他们更愿意回到具有历史佐证的坚实地面上来。甚至诗人们也满足于彬彬有礼、循规蹈矩的生活方式，凭着幻想来作诗，与他们自己的经验保持可靠的距离。但是世界上最伟大的头脑从未停止过对每一个给人以美感的事物的双重、四重、百重，甚至更多层含义的探讨。如奥菲乌斯、恩贝多克利、赫勒克利特、柏拉图、普鲁塔克、但丁、斯维登堡，以及雕刻、绘画大师和伟大的诗人。因为我们不是锅或推车，甚至不是运送火种和手持火把的人。我们是由火造就的火的孩子，在不太久远的古代由同类的神性变质而成，而我们无所察觉。正是这个隐秘的真理，就是说，产生时间长河及其造物的源泉本质上是理想的和美好的，正是它引导我们思考诗人或美术使者的本性及功能，思考他使用的工具以及当今文艺的一般特点。

问题的面是宽广的，因为诗人具有代表性。他在不完全的人中代表完全的人，他向我们宣告的不是自己，而是全体人民。年轻人崇拜天才，老实讲是因为天才比他们更能代表自己。天才象

他们一样受自灵魂，但是更多。在热爱自然的人的心目中，由于他相信诗人也在注视着他的表演而感到自然的美提高了。由于真理和他的艺术，诗人在同代人中是孤立的，但他足以自慰的是，他的追求迟早会吸引住所有的人。因为所有的人都要靠真理生活，并且需要表达自己。在爱、艺术、贪婪、政治、劳动和竞技中，我们学着表达我们痛苦的秘密。一个人只是他自己的一半，另一半则是他的表现。

尽管这是有必要公布于世的，但恰如其分的表现却极为罕有。我不知道我们为什么需要解释；大部分人似乎还未成长，尚未掌握自己的才能，另一些人则缄默不语，不能报告他们与自然的交流。没有人不期望太阳、星星、地球和水具有超越感官的力量，等待着为他提供特别服务。然而这里却有些障碍，或者是因为我们的机体里有过多的黏液妨碍太阳等天体充分发挥作用。自然给我们留下的印象太微弱，不能把我们造就成艺术家。每一个触动都应引起兴奋，每个人本应是一个足以表现自然感受的艺术家。根据我们的经验，光波与势能可以达到感官，却不能达到感情的中枢，迫使我们在讲话中再现它们。诗人即是这样的人，在他身上这些力量是均衡的，在他身上没有阻抗，他看见和运用别人梦想的东西，他横越全部经验，他是人的代表，因为他在感受和表现方面最强大有力。

宇宙有三个同时诞生的孩子，在每一个思想体系中，他们都会以不同的名字反复出现。不论他们被叫作原因、操作和结果；或者被理想化地叫作大神朱庇特、冥神普路托和海神尼普顿；还是在神学中被叫作圣父、圣灵和圣子；但是在这里我把他们称为知者、行者和述者。他们三人是平等的，分别代表对真、善、美的爱。他们各自是自身的本质，因而不能被超越或分解，他们各

自有其他二者在他身上的潜能以及自己本身的潜能。

诗人是述者、命名者，他代表着美。诗人是君王，站立在世界的中央。由于世界的美不是绘成的，也不是装饰成的，而是自开天辟地以来具有的；由于上帝没有造就美的事物，而美却是宇宙的创世主；因此，诗人并不是被授予了什么权力，而是凭自身权力成为至高无上的君主。批评界传染上了唯物主义的术语，认为人体的操作技能和活动是所有人的第一价值，而贬低了只说不做的人，却忽略了这样一个事实，即有些人，比如诗人，就是天生的表达者，他们被送到世间来的目的就是为了表现，而把诗人和那些其领域是行动、但脱离了本领域而去模仿表达者的人混为一谈。荷马的诗句对于荷马来说是高贵而美妙的，正如阿伽门农的胜利对于阿伽门农是高贵而美好的一般。诗人并不等待英雄和哲人，而是独立地写着应当和必须表现的，正如英雄和哲人是独立的行动者和思维者一般。尽管其他人本身是独立自主的，但诗人把他们视为自己的从属者和仆人，如同画家工作室中的被画者或模特儿，或者如同为建筑师提供材料的助手。

诗是在有时间以前就写好的。每当我们身心异常调适，能够穿越那空气中充满音乐的区域时，我们便听见那原初的歌声；我们试图把它们写下来，然而我们却不断地漏掉一字一行，不得不用自己的话语来代替，因而错写了诗。那些耳朵更为灵敏的人，更忠实地记下了曲调，这些抄本尽管尚不完美，却成了家喻户晓的诗歌。因为自然既是真正的美，又是真正的善或者合理，所以自然必须如此表现出来，正如必须如此被人所知一样。语言和行动是神力的两种均衡的表现形式。语言也是行动，而行动也是一种语言。

诗人的标志和证明就在于，他宣布别人不曾预言的东西。他

是真正的、唯一的博士，他知晓，他讲述，他是唯一的新闻发言人，因为只有他是见证人。他是思想的见证人，他宣布必然与因果。我们现在并非在衡量一个具有诗歌才能或是工业才能的人，而是在谈论真正的诗人。不久前我和别人谈到一个新近写作抒情诗的人。他心智精微，头脑如同一个充满优雅曲调和韵律的八音盒，他遣词造句的工夫可谓炉火纯青。但是，如果我们要问，他到底是个抒情歌手，还是个诗人的时候，我们就不得不承认，他不过是我们的同时代人，并非不朽之人。他没有超越我们的低限度，象赤道线以下的死火山那样，从灼热的基地出发，跑遍地球上各个气温带，带着两旁由各纬度的植物组成的高高的、色彩斑斓的地带。然而这位抒情歌手却如同现代住宅的园艺，缀以清泉石雕，居以绅士淑女。在这里我们从不同的音乐中听到一个传统的基调。我们的抒情诗人是个有才能的歌唱者，而并非音乐元子。对他们来说，主题是第二位的，韵律的完美更重要。

构成诗的不是韵律，而是产生韵律的主题。主题是一种热烈、生动的思想，如同植物和动物的本质一样有它自己的结构，为自然增添了新的东西。在时间的序列中，思想和形式是同等的，但在发生的序列中思想却先于形式。诗人有一种新的思想、新的经验需要展示；他将告诉我们他是如何得到这些，于是我们每个人就变得更为富有。一个新的时代的经验，需要新的倾诉，而世界似乎总是在等待着诗人来完成它。我记得年轻的时候，有一天早晨我是如何被一个消息所感动，原来坐在我桌旁的年轻人是个天才。他辞了工作，跑到不知什么地方去漫游；他写过上千行诗句，却不知道自己心中的东西是不是已诉说出来；他知道一切都变了：人、动物、天、地和海。我们听得多么入神！这一切又多么令人折服！社会也似乎妥协了。我们沐浴在驱散了所有

的星星的初升太阳的朝霞中。波士顿在昨夜似乎是在两倍的距离以外，或者更远。罗马——什么是罗马？普卢塔克^①和莎士比亚的书页已经发黄，荷马也不必再提起。人们应该知道，诗就是在今天，在这屋檐下，在你身旁写成的。什么！那美好的精神并没有逝去！这些化石般的古典时刻仍然在发光、仍然富有活力。我曾以为，所有的神谕都寂静无声，自然的火已经烧尽了。但是你瞧！整个夜晚，美丽的极光从各处铺洒而下。每个人对诗人的降临都有所关切，却无人知晓诗人于自己究竟有多大关系。我们知道世界的奥秘无限深邃，却不知何人何物来为我们诠释。一次山间闲步，一张新型的脸，一个陌生人，都可能给我们以启示。当然对于我们来说，天才的价值在于其报告的忠实地。才子从心所欲地游于艺苑，天才则有所实现和增添。人类迄今为止已经认真地对自我及其工作有所了解，于是站在山峰最高处的守望人就宣告了他的消息。他的话是从未有过的真实，他的词句是那个时代最恰如其分、最和谐美妙、最准确无误的声音。

全部被称为神圣的历史都证明，诗人的诞生是编年史中的重大事件。人类从未象现在这样经常受到欺骗，但他仍然盼望着有一个兄弟能使他牢握真理，直到完全化为己有。我是怀着怎样的喜悦阅读我深信为启示的一首诗啊！现在我的锁链就要被打碎，我要越过云端和我周围混浊——虽然看上去透明的空气，然后从真理的天空，我将看到并理解与我相关的事物。这将使我复归于生活，使自然复生，看到平凡的东西被一种意向赋予生命力，并且知道我在做什么。生活对于我来说不再是一片喧嚣，现

① 罗马帝国时期的希腊传记作家（约46—120或127），著有《希腊罗马名人比较列传》。

在我可以看清男人们和女人们，看到把他们和白痴、撒旦区别开来的标帜。这一天要比我出生的那一天更为美好，那一天我变成了一个动物，而现在我却被引进真实世界的科学。这是一个希望，一时尚不能实现。更多的时候它会落空，带我进天堂的双翼人把我投进迷雾中，在我周围欢快跳跃，仿佛是从一片云飞到另一片云，仍然自称飞向天堂。然而我这个没有经验的人，却不能识破他根本不知道通往天堂的路，只是一心想要我对他起飞的技巧羡慕不已，象一只鸡或一条飞鱼一般从地面或从水面跃起。至于那洞察一切、养育万物、眸子般深邃的天空，他永世也不能居住。我很快又从天上跌回到原来的角落，象以前一样过着那种夸张的生活，不再相信任何人能够把我带到我要去的地方。

让我们抛开这些虚荣的东西不谈，带着新的希望来观察自然是如何以更有价值的冲动，确保诗人忠于宣告和认可的职守，也就是说，借助事物之美，这种美一经表达则成为一种新的、更高的美。自然把它所有的造物作为图画语言呈现在诗人的面前。当用作一种类型时，在一个事物中显现出第二个奇妙的价值，远远超出原有价值，就好象木匠在绷紧绳索时，如果你把耳朵贴得够近，就能够听到它在微风中的音乐。比任何形象都美好的东西，杨布里库斯^①说，是“通过形象来表达的”。事物可以作为符号，因为自然就是一个符号，不论就整体而言，还是就部分而言。我们在沙滩上画出的每一道线都有含义，也没有人不具备天才的精神。所有的形式都是特性的表现；所有的条件都是生活质量的表现；一切和谐又都是健康的表现（出于这个原因，美的感受应该出于同情，或仅适用于善）。美建立于必要的基础之上。灵

① 杨布里库斯，四世纪希腊新柏拉图主义哲学家。

魂造就了身体，正象智慧的斯宾塞教导的那样：

所以每一颗灵魂，越是纯洁，
在其中也就有越多的上天之光，
它也就取得一个更美好的身体
居住其中，穿得更为秀丽，
体态典雅而容颜蔼然可亲。
因为身体是从灵魂取得形式，
灵魂是形式，它创造了身体。

突然，我们发现自己并非在进行批判的思索，而是在一个神圣的地方，行动须小心翼翼、虔诚恭敬。我们站在世界奥秘之前，在那里本体转化为现象，统一变为多样。

宇宙是灵魂的外化。凡有生命的地方，生命就外化成表象围绕在它的周围。我们的科学是感觉的，因而也是表面的。我们的感官把地球、天体、物理和化学认识为独立存在的事物，然而它们却是本体的从属。普罗克鲁斯说：“因为苍天是与精神性的存在体的不明显周期共同运动的，所以在它的生化过程中显现了光辉的精神知觉之清晰形象。”因此，科学总是肩并肩地与人一起提高，与宗教和形而上学保持一致；或者说科学的状况是我们自我认识的标志。既然自然中的每一个事物都与一种精神力量相呼应，那么，如果有任何一种现象仍不为人所知晓和理解，那是因为观察者的相应感官尚未活跃。

难怪乎，如果水很深，我们就会怀着宗教的情感在它上面徘徊。寓言的美证明了感觉的重要；对于诗人和其他所有的人，都是如此；或者说，就对自然魅力的可感而言，每个人都是诗人；因

为所有的人都具备以宇宙为其表现的思想。我发现魅力存在于表象之中。谁热爱自然？谁不爱自然？难道只有诗人和那些闲逸、有教养的人才和自然一同生活？不，猎人、农民、马夫和屠夫也和自然在一起，但他们不是通过词句的选择，而是通过生活的选择来表达自己的情感。作家不知道车夫或猎人在驾驶中，在马和狗的身上能找到什么价值。它的内容却不在表面。当你和他倾谈时，你发现他同你一样对这些评价颇低。他的崇拜是内在的共鸣，并无一定的界说，只是受自然中为他感觉存在的一种活的力量所驱使。不论模仿或表演都不能使他感到满足，他爱的是北风、雨、石头、树木和铁的征象。不可言诠的美要比能一眼望尽的美更为宝贵。他崇拜的是作为符号的自然，是作为超自然之证据的自然，和充满活力的存在体；他是以粗犷而真诚的礼仪来崇拜的。

这种依恋的本质和奥秘驱使各个阶层的人都来使用象征。而各派诗人和哲学家也不比大众更醉心于他们的象征。在我们的政党内，徽章和象征的力量数不清。看看他们从巴尔的摩滚向邦克希尔的巨球吧！在政治游行的行列中，洛厄尔乘着织机，林恩乘着鞋，塞勒姆则乘着船。你还可以看到苹果汁桶、小木屋、山核桃木手杖、矮棕榈，以及所有政党的标志。那么国徽的力量又如何呢？星星、百合、豹子、一轮新月、一头狮子、一只鹰或是其他的形象，天晓得是怎么成为荣誉象征的，印制在破旧的旗布上，迎风飘扬在海港和地球的边缘，使最粗俗或最平凡的人热血沸腾。人们幻想着他们讨厌诗，然而他们却都是诗人和神秘主义者！

除了符号语言的这个普遍性以外，我们又知道其高级用途的神圣性，仿佛世界是一个殿堂，上面画满了符号、图案和神诫，

其神圣性在于自然中的每一个事实都表达了自然的全部含义。而当自然被作为符号应用时，我们在事件中所作的区别，低与高、正直与卑鄙的界限就全都消失了。思想使每一样事物都适用于应用。一个全知的人的语汇中包括文雅谈话中所没有的词句和形象。对于猥亵的人来说，低下甚至污秽的词句，一旦被用于表述新的思想，也会变成至理名言。希伯来先知对神的尊敬使他们不再粗野。割礼便是使低级粗俗得以提高的一种诗的力量。细小和平凡的事物与伟大的符号同样的有用。一个法律的表现形式越是简单，就越严厉，留在人们记忆中的时间也就越长；正象我们尽可能选择最小的匣子或箱子来盛必需的器皿。一颗富于想象和容易兴奋的心，能够从简单的词汇表中得到启发，就好象传说中查塔姆爵士在准备国会演讲时总要阅读贝利字典一样。即使是最贫乏的经历也足以完成所有表达思想的目的。何必去贪求有关新事实的知识？白昼和黑夜，房屋和花园，几部书和几个行动，能够象所有行业和所有景象一样为我们服务。我们所使用的几个简单的符号，还远未穷尽它们的含义。我们还将以出奇简单的方式来使用它们。诗不在长。每个词都曾经是一首诗。每一种新的关系又是一个新的词。我们也可用缺陷和残疾来表现神圣，如此表达以致罪恶的事物只被恶人所识。神话学家观察到，在古老的神话学中，残疾可以和神性联系在一起，比如跛子与伏尔甘^①，瞎子与丘比特^②等等，以此来表现生动。

由于脱离上帝的生命才使事物丑恶，所以，既然诗人是把事

① 伏尔甘，罗马神话中的火神，是跛子。

② 丘比特，罗马神话中的小爱神，在图画中他的眼睛常被扎没。

物复原于自然整体的人——他以更深刻的洞察力把甚至人为地违反自然的事物重新复归于自然和宇宙整体，他就能不费力地安顿好最令人不快的事。读诗的人看到工厂、村镇和铁路，就认为它们破坏了田园诗的意境，因为他们还没有把这些视为艺术品。而诗人则看到它们与蜂巢和几何形的蜘蛛网是同样属于大自然。自然很快就把它们吸收到怀抱之中，喜爱那一串串滑动的车辆如同一辙。此外，对于一个集中注意的心智来说，不论展示多少机械发明也没有关系。尽管你增加千百万，感到从未有过的惊奇，机械的事实也没有因此而增加一粒米的重量。不论细节有多少，精神的事实却永不改变，正象没有一座山高到足以冲破苍穹。一个精明的乡下小伙子第一次来到城里，洋洋得意的城里人往往对他没有表示出足够的惊奇而感到不满。倒不是乡下小伙子没有看到那美丽的房屋，并深知这是他从未见到过的，而是由于他很快就安顿下来，正如诗人找到了铁路的位置。新事物的主要价值，在于充实伟大和永恒的生命，生命使任何一种现象都显得渺小，对它来说镶嵌珍珠的宝带和美国的商业并无不同。

既然世界是这样被置于动词和名词掌管之下的，诗人则是能够表达它的人。因为，尽管生命是伟大的，具有吸引力和吸收力；尽管所有的人都能够理解符号，而生活正是由符号来命名的；但人类却不能够独创地应用这些符号。我们就是符号，我们栖居于符号之中。工人、工作与工具，词汇与事物，生与死都是表象。我们虽与符号相一致，然而由于迷恋事物的经济效益，我们却不知道它们就是思想。而诗人则以一种更为深刻而敏锐的洞察力，使它们的旧义被忘却，使一切无生命、不会说话的东西有了一双眼睛和一条舌头。他领悟到思想对于符号的独立性，领

悟到思想的稳定性，以及符号的偶然性和易逝性。就象传说中林西乌斯①的眼睛能够看穿地层一样，诗人就是给世界照镜子，让我们看到一切事物在其正确系列和进程中的面目。因为通过那更美好的洞察力，诗人站得离事物更近一步，看到事物的流动和变形。诗人认为，思想是多种多样的，在每一件事物的形式中都有一股力量迫使它走向更高级的形式。诗人用眼光追随着生命，采取了表达生命的形式，于是诗人的语言就与自然的流动一起流动。一切生命经济、性、食物、妊娠、降生和生长的事实都是沟通世界与人的灵魂之通道的符号。它们经历了变化之后，又以一个新的和更高的形式再现。诗人依据生活来使用形式，并非依据形式本身。这才是真正的科学。只有诗人才懂得天文学、化学、植物和生命，因为他不是停留在这些事实上，而是把它们作为符号。他知道为什么宇宙的平原和牧场上长满了我们称之为太阳、月亮和星星的花朵；他知道为什么海洋要用动物、人和神来装点；因为他把所说的词都当作思想的马来骑。

由于具有这种技能，诗人就成为命名者或语言创造者。他有时根据现象，有时又根据本质给事物命名，让每一事物有自己的而不是其他事物的名字，使喜爱独立或界限的心智倍感欣喜。诗人创造了所有的词，使语言成为历史的档案，或者，如果必须这样说的话，成为缪斯②的坟墓。尽管我们大部分词的来源已被忘却，但每个词起初都是天才的创造。它能够流通，是因为在当时对于第一个说者和听者来说，它标记了世界。词源学家发现，最无用的词都曾经是一幅光彩夺目的图画。语言就是化石

① 林西乌斯，古希腊神话中盗取金羊毛的阿尔贡水手之一。

② 缪斯，希腊神话中掌管文艺、音乐、天文等的九位女神。

的诗。正如大陆上的石灰石是由无数微生物的外壳组成一般，语言是由想象或比喻构成的，但在再次使用时却早已不能使我们追忆起其诗的本源。诗人之所以命名，乃是因为他视而见之，或比别人更近于事物而已。此种表达，或命名，并非一种艺术，而是从本性中生发出的第二天性，如同树上长出的叶子。我们所谓本性，是一种自我调节的运用或变化。本性自己创造一切，由自己而不是让他人为自己命名，而这是通过变形来完成。对此，记得有一位诗人曾这样向我表述过：

天才即一种修复事物毁败的活动，不论是一种物质和有限之物的部分或全体。本性在她的王国内，能够自我生存。没有人种植真蕈，于是她就从一个伞蕈的蕈褶中抖落无数孢子，它们中的任何一个只要存活下来，明天或者第二天就能繁殖出亿万个新的孢子。此时这个新伞蕈就有了旧伞蕈所没有的机会。这粒种子被抛到一个新地方，并不受一步以外摧毁其母体的偶然事件的影响。她造就了一个人，一但把他养育成人，她不再冒受一次打击就失去这一奇迹的危险。她从他身上分离出一个新的自我，为的是这个物种可以安全地躲开摧残个体的偶然事件。因此，当一个诗人的头脑有了成熟的思想时，她就从灵魂分离出诗或歌。那是无畏、不知疲倦和永生不灭的后代，不受疲倦的时间王国的偶然性的影响。一个无所畏惧、朝气蓬勃的后裔扇动着它的双翼（这正是产生它们的心灵的优点）飞向遥远的地方，把它们铭刻在人们的心里。这些羽翼正是诗人心灵的美之所在。从有限生命的母体中产生的永恒的诗歌，被喧嚷的非难所追逐，非难者为数众多，大有吞没诗歌之势。但非难却没有羽翼。在经过一次短暂的飞跃之后，那些非难就会坠落、腐烂，只是因为它

们没有从母体得到美丽的羽翼。而诗人的歌曲却在向上飞腾、跳跃，插入无限的时间的深处。

这就是游吟诗人通过那无拘无束的话语所告诉我的。然而，自然在创造新的个体时却有更高的目标，它不只是要维持，而且要升华，或是成为灵魂进入更高形式的通道。我年轻时认识塑造公园里雕像的那位雕刻家，他不能直接表达是什么给他带来了快乐或不幸，但通过奇妙的迂回方式，他却能说明这一切。有一天，他照例在黎明前起床，看到破晓的奇景，就如同产生它的永恒的宇宙本身一样博大。此后很多天，他一直在试图表现这种宁静。于是，看吧，他的凿子在大理石上雕出了一个美丽的青年——莹光，据说人们望之无不肃然。诗人也会向自己的情感让步，当他表达出使自己激动不安的思想时，却发现它完全变成了一个全新的形式。表达方式是灵活的，或者说在给予自由时事物就会选择新的形式。如同在阳光下事物的形象反映在眼睛的视网膜上，同样地，由于具有整个宇宙的渴望，它们把本质作为远为精细的形象印入人们心中。事物变成诗歌正如同向更高有机体的变化。每一事物都有它的精灵或灵魂，事物的形式映于眼睛，事物的灵魂则映于诗歌。大海、山脊、尼加拉河和每一个花床，都先验地存在于超验诗歌中，仿佛天空中流动的气体。凡具有特殊敏感听力的人走过，都能听到它们的声音，他会将其记录下来，既不冲淡，也不遗漏。在这里就存在着批评的合法性，因为批评者心中相信，诗是自然中原本的讹传本，而诗歌本应忠于原意。我们的一首十四行诗中的任何一行，其美妙不应亚于海壳的单调结节，或大同小异的花朵。一对鸟儿的交配就是一首田园诗，并不象我们的田园诗那样乏味；一场暴风雨

就是一首粗犷的颂歌，但毫不虚伪、夸张；有着丰收的播种、收割和储粮的夏天，就是一首史诗般的歌，包括很多令人赞叹的乐章。为什么调节这些诗篇的匀称和真实不能进入我们的头脑，使我们也参与自然的创造？

这种表现为所谓“想象”的洞察力，是一种高层次的认识。这种认识并非从学习中得来，而是通过智力与所在所知合一，透过形式参与事物的道路或通道，而使人得知。事物的道路是无言的，它们能够容忍一个有言语的人与它同行么？它们不能容忍密探，但它们能容忍爱人和诗人，因为这是它们本性的超越。对于诗人来说，正确命名的条件在于：他们必须顺应那通过形式发散出的神圣之气，并伴随它。

这是一个一切有头脑的人都很快发现的秘密：当顺应事物的本质时，他还有一种新的能量（犹如智力自我增生）；除了个人所掌握的新的能量之外，还存在着一股强大的公共力量，只要他不顾一切地打开他的人类的大门，让太空的波浪在他体内翻滚循环，他就卷入了宇宙的生命，他的话就是闪电、思想就是法律，他的词汇就象植物和动物一样无人不晓。诗人知道，仅仅当他无拘无束地，或者用“智力的精华”讲话时，他才讲得恰到好处；他讲话不是把智力作为器官，而是把智力从一切义务中解放出来，按照上天生命的方向；或者如古人常说的，不仅用智慧本身，而且要用畅饮琼浆之后激发的才智。如同一个迷途的旅游者松掉马的缰绳，让马凭直觉去自寻道路那样，我们也必须任凭那背负我们走遍世界的天马去翱翔。只要我们激发了这种直觉，我们面前就会出现通往自然的新路，我们的心就能在至艰至高的事物中自由穿过，于是变形才成为可能。

这就是诗人之所以喜爱酒、蜂蜜酒、麻醉剂、咖啡、茶叶、鸦

片、檀香木烟和烟草，以及一切足以使人兴奋的东西的原因。所有的人都会尽量利用这样的手段，在他们平凡的力量中增添这种超凡的力量。为了达到这个目的，他们崇尚对话、音乐、绘画、雕塑、舞蹈和戏剧，崇尚旅行、战争、暴乱、炮火、赌博和政治，或者是爱情、科学和肉体的陶醉；因为这些是真琼浆玉液或粗或细的准机械的替代品，琼浆玉液则使人因窥见事实真象而陶醉。这些是人的离心倾向的辅助剂，能在人进入自由空间的路途上助他一臂之力，并帮助他摆脱躯体的羁绊，帮他挣脱围困他的人际关系的牢笼。因此，大多数美的表现者，如画家、诗人、音乐家和演员，比其他人更倾向于耽乐的生活；但只有极少数艺术家得到真正的琼浆玉液。由于耽乐不是真正取得自由的方式，它不是使人进入天堂，而是使人进入低级的地方，所以，他们为这个优越条件而受到放荡和退化的惩罚。大自然是不会受骗的。世界的精神，造物主的安详容止，不会被鸦片或酒的符咒召来。崇高的形象只对圣洁体魄之中的纯真的心灵显现。我们从麻醉剂中得到的并不是灵感，而是虚假的兴奋和恼怒。弥尔顿说：抒情诗人可以喝酒，过富足的生活；歌颂神、作为神的子孙的史诗作者，却只能从木碗中喝清水。因为诗并不是“罪恶之酒”，而是“上帝之酒”。这好比儿童的玩具。我们把各式各样的娃娃、小鼓和马放在孩子和幼儿们的手中，但他们的眼光却离开平淡无奇的外观，而让自然界的事物如太阳、月亮、动物、水和石头成为他们的玩具。诗人的作用正如同这些玩具一般。所以诗人的生活应该定在低水准上面，以使平常的影响令他感到欣喜。他的欢乐应当是阳光的馈赠，空气将给他足够的灵感，水将使他陶醉。那平静心灵的精神，光临于每个枯草遍布的荒丘，每个松树桩、三月阳光微照的半截石头，也光临于贫穷饥饿的质朴的人中

间。如果你的头脑中充满了波士顿和纽约，充满了时髦和贪婪，你会用酒和法国咖啡来刺激你那精疲力竭的神经，却不会在孤独荒凉的松林中发现智慧的光芒。

如果想象使诗人陶醉，也不会对其他人不起作用。变形令人欢乐。符号的应用使所有的人感到解放和激昂。我们仿佛被魔杖轻轻一触，于是象孩子般快乐地手舞足蹈起来。我们仿佛是刚从窑洞或地窖里走到露天的人。这便是比喻、寓言和预言，以及所有的诗的形式对我们影响。诗人便是解放之神。人们确实有了新的认识，在他们的世界中发现了另一个世界，或者说一组世界；因为，变形一旦被发现，我们预言它将不会停止。这里不打算考虑代数和算术是如何因此而具有魅力的，因为数学也有它的比喻；变形在任何定义中都会被人感到。比方，亚里士多德把“空间”的含义确定为包含物体的静止的容器；柏拉图把“线”的含义确定为流动的圆点，把“图形”的含义确定为固体的边界，以及其他等等。当维特鲁维亚^①宣布“不懂解剖学的建筑师盖不好房子”这一艺术家的老观点时；我们是感到多么自由舒畅。当《查米底斯》中的苏格拉底告诉我们，某种咒语可以医治灵魂的疾病，而这些咒语正是灵魂中产生节制感的最美的理由时；当柏拉图称世界为动物时；当提米乌斯^②坚持认为植物也是动物，或说人是一棵以头为根、向上生长的天国大树时；以及乔治·查浦曼^③模仿柏拉图写道：

① 维特鲁维亚，公元前一世纪时的罗马建筑师和工程师。

② 提米乌斯，柏拉图同名对话录中的人物。

③ 乔治·查浦曼，英国剧作家及翻译家(1559?—1634)。

所以人树的神经之根
从他的头顶长起；

当奥菲厄斯^①说：白发苍苍是“标志长寿的白色花朵”时；当普罗克鲁斯将宇宙称为心智的雕像时；当乔叟^②在颂扬“绅士”时，把处于贫困中的高尚血液比作火，即使把它拿到远处最黑暗的房屋，它也将严持自然的职守，迸发出灼热的火焰，如同有两万人围观；《启示录》中约翰看到罪恶带来的世界废墟，从天坠落的星辰，以及无花果未熟而落；当伊索以鸟兽的面目来揭示人类日常关系的全部内容时；——这时，我们欣慰地得悉我们本质的不朽及其多才多艺和死里逃生，正象吉普赛人自称的那样：“吊死他们是不可能的，因为他们根本死不了。”

诗人就是这样的解放之神。古代英国游吟诗人的头衔便是：“全世界自由通行者”。他们是自由的，他们也创造自由。一部文学作品在开头用比喻来激发我们时，对我们的益处要比最后我们了解作者确切意义时要更多。我认为除了超验的和新奇的内容之外，书并无价值。如果有人被自己的思想弄得异常激动、完全沉浸其中，以至于忘记了作者和公众，只注意那使他着魔的梦想；那么，由我来读他的文章，由你们去读论证、历史和批评吧。毕达哥拉斯^③、巴拉塞尔士^④、格里尼乌斯^⑤、阿吉利巴^⑥、

① 奥菲厄斯，希腊神话中的音乐家。

② 乔叟，英国诗人(1340?—1400)，《坎特伯雷故事集》的作者。

③ 毕达哥拉斯，希腊哲学家和数学家(约公元前497)。

④ 巴拉塞尔士，瑞士炼金家及医生。

⑤ 格里尼乌斯，德国画家(1783—1867)。

⑥ 阿吉利巴，罗马政治家(公元前63—前12)。

加尔丹①、开普勒②、斯维登堡③、谢林④、奥肯⑤和其他把诸如天使、魔鬼和魔术、占星术、手相术和催眠术等可疑事实引进其宇宙论中来的人的全部价值，就在于他们证明了我们脱离了常规，有了新的见证。会话的最大成功之处也在于自由的魔力，它把世界象个球那样置于我们的手掌中。那时就连自由也显得并不值钱；当激情赋予理智以翻天覆地改造自然的力量时，学习又是多么平淡无味；然而这个景象又是那么壮观。国家、时代、体系如同绒线进入五彩缤纷的花毯而消失。一梦未去一梦又来，当我们沉醉未醒之时，我们就会在豪富之中卖掉我们的床，卖掉我们的哲学和宗教。

我们有充足的理由颂扬这份自由。双目失明、在暴风雨中迷了路的牧羊人，在离自己家几米远的雪堆中死去了，这个可怜人的命运就是人类处境的象征。我们正在生命和真理之泉旁悲惨地死去。除了我们处于其中的任何一个难以实现的想法都是奇妙的。当你走近它，你就离开了它；你走得越近，就离开越远。每一个思想是个牢笼，每一个天堂同样也是个牢笼。因此我们热爱诗人和创造者，他不论用什么形式，用颂诗还是用行动，用形象还是用举止，都给我们带来新思想。他们打开了我们的锁链，把我们引入了一个新的天地。

这种解放对所有的人来说都是可贵的，而表达这种解放的能力则是对智慧的衡量，既然这力量一定来自深邃和广博的思

① 加尔丹，意大利数学家和哲学家(1501—1576)。

② 开普勒，德国天文学家(1571—1630)。

③ 斯维登堡，瑞典哲学家及宗教作家(1688—1772)。

④ 谢林，德国哲学家(1775—1854)。

⑤ 奥肯，德国生物学家(1779—1851)。

想。因此凡是达到这一真理的文学作品都能够经受时间的考验，因为作者看到了在他之下的自然，并以此来说明他的思想。凡是具有这一优点的每一行诗和每一句话，都能使自己不朽。世上的宗教正是几个富有想象力的人思想迸发的结晶。

但是幻想的本质却不是冻结，而是不断奔流。诗人并不停留在幻想的色彩和形式上，而要读出它的含意；同样他也不停留在含义上，而是以形式来说明他的新思想。这正是诗人和神秘主义者之间的不同之处：后者在一种意义上贴上一个象征，此意义在短时间里是真实的，但很快变得陈旧和不真。因为所有的符号都是变动不居的；所有的语言都是运载和传播的工具，如同渡船和马匹一样适于运输，却不象农场和房屋那样便于居住。神秘主义的过错在于把一个偶然的、独立的符号看作具有普遍意义的事物。清晨天边的红色光芒碰巧是雅各布·贝门①最喜爱的大气现象，对于他来说代表着真理和信仰；他却认为它对一切读者来说都具有同样的含义。可是第一个读者却很自然地喜爱母亲和孩子的象征，园林工人和他的花的球茎、或珠宝商擦拭宝石的象征。这些象征中任何一种，或者上万种象征，只要对一个人具有意义，都是同样好的。只是却不能掌握过死，而要心甘情愿地把它们翻译成他人使用的符号。我们要坚定地告诉神秘主义者，你所说的是真实的，但用不用令人厌烦的符号却无关紧要。让我们用一点代数学来代替这个陈腐的修辞学——普遍符号，乡村象征，那么我们双方就都得益了。僧侣统治的历史似乎说明，所有的宗教错误都在于使符号过于刻板、僵硬，以至最后只能成为语言器官的膨胀。

① 雅各布·贝门(1575—1624)，德国宗教神秘主义者。

在近代所有的人当中，斯维登堡是一个杰出的将自然翻译成思想的人。我不了解历史中的这个人，他用词汇表达的事物是如此统一。在他面前变形不断进行。他的目光所及的任何事物，都服从道德本性的冲动。他想吃葡萄，无花果就变成了葡萄。当他的一些天使证实了一个真理，他们手中的月桂枝就会鲜花怒放。远远听去象是咬牙和捶击，走近却发现是争论的声音。在他幻想中的人们，借助天上的光亮看来是龙，处于黑暗之中也象龙；但他们彼此看到的都是人；当天上来的光线照到他们的小屋时，他们又抱怨黑暗而不得不关上窗户才能彼此相见。

他有一种官能把诗人或先知描写成令人感到可畏的对象，即：同一个人或一群人，对自己或同类具有某种面貌，但对智者却具有另一面貌。他笔下有一些牧师在一起作高深的讨论，但这些人对远处的孩子来说却象是死马。还有很多这种假象。因此人们马上就要问，这些桥底下的鱼、在远处牧场吃草的牛和院子里的狗，究竟是不是变的鱼、牛和狗，或者只是我们看来这样，而它们自己看去却是正直的人；我在所有人的眼中是不是人也成了疑问。婆罗门和毕达哥拉斯提出了这同一个问题。如果任何一个诗人亲眼看到了这种转换，他无疑会发现它与各式各样的经历协调一致。我们都已看到小麦和毛虫发生了相当大的变化。而诗人却用爱和恐惧抓住我们的心弦，他能够透过飘拂不定的外衣看到实实在在的本质，并且宣布它。

我在徒劳地寻找我所描述的诗人。我们不能十分简单或深刻地谈论人生，也不敢歌唱我们的时代和社会。如果我们勇敢地生活了一天，我们就会毫不退缩地去庆贺它。时间和自然赐予了我们很多天赋，但现在尚未给我们时代所需要的人、新的宗教和期望已久的协调人。但丁之所以受到崇拜，是因为他敢于

用大密码或普遍性原则来写他的自传。我们美国目前尚未出现具有专断眼光的天才，他懂得我们那些无与伦比的素材的价值，在野蛮和崇尚物质的时代里发现另一个群神欢庆的场面，而这些神正是他叹赏的荷马，以及在以后的中世纪、在加尔文主义中所描写的。对于平庸的人来说，银行和关税、报纸和决策会议、卫理公会和唯一神教派都是沉闷无聊的，然而这一切却是与特洛伊城、与得尔福斯庙基于同样神奇的基础之上，并且同样转瞬即逝。我们的互相捧场，我们的政客及其政治，我们的渔场，我们的黑人和印第安人，我们的船，我们的拒付债务，流氓无赖的恼怒和正直忠厚之士的胆怯，北方的贸易、南方的种植、西方的空地，俄勒冈和得克萨斯至今都还未被歌颂过。然而，美国在我们的眼中就是一首诗，它那辽阔的地域令我们的想象力惊奇不已，过不了多久就会变作韵律。如果说我没有在同胞中找到我所寻求的那种卓越才能的结合，那么我也不能在不时阅读查默斯的五百年英语诗集中形成对诗人的观念。这里选的是才子，不是诗人，尽管其中也有过诗人。可当我们坚持诗人的最高标准时，甚至觉得密尔顿和荷马也并非完美。弥尔顿过于书卷气，荷马则既书卷气又史书气十足。

我并没有足够的才智来评论一个民族，而必须再稍稍利用一下对我的旧有的宽容大度，才能完成缪斯赋予我的使命，向诗人传达关于诗人艺术的评价。

艺术是创造者完成其作品的途径。途径，或者方法，是理想的和永恒的，很少有人能见到它们，甚至艺术家本人经过多年、乃至一生都无法见到，除非他具备某些条件。画家、雕塑家、作曲家、史诗吟诵家和讲演家都具有一个共同的愿望，即都想均衡地、充分地，而不是零星地、残缺地表现自己。他发现或使自己处

于某种状况，例如画家和雕塑家站在动人的人体面前，讲演家走进人们集会的会场，或者其他找到了能够激发个人才智的环境，于是每个人立刻有了新的渴望。他听到一种声音，他看到一个召唤。于是他惊异地得悉，是什么妖魔使他处于这样的境地。他不再有片刻安宁，他象老画家那样说：“天啊！它就在我的身体里，非放出来不可。”他追随着那在他前方飘舞的若隐若现的美。诗人无时无地不在作诗。固然他说的大抵是老生常谈，但久而久之他却写出了一些独到的美妙的诗句。这使他有点陶醉。他再也不愿写别的。我们常这样说：“这是你的，那是我的”；但诗人却清楚地知道这并不是属于他的；它对于他和对于你是同样新奇、美丽；他极愿常常听到同样雄辩的口才。一旦尝过那不朽的灵液，他就永远不会感到满足；既然在这种活动中蕴藏着一种奇妙的创造力，那么最重要的就是把他的全部感受表达出来。我们知道的一切中只有多么一点点被表达出来啊！这一点又是多么意外地被揭示出来，而那么多的秘密仍在自然中沉睡！所以我们要讲话和唱歌；所以演讲家的心在会场门口会颤动和怦怦地跳，因为思想最终会象逻各斯^①和上帝的道^②一样迸发出来。

啊，诗人，不要迟疑，要坚持不懈。你应当说：“这个东西在我心中，它将迸发而出。”站在那里畏缩不前，沉默不语；讲话期期艾艾，结结巴巴；时而小声唏嘘，时而大声喝斥；或者静止不动，或者斗争不息；直至心中的怒火最终引出了你的幻想力；正是这种力量，使你每天夜晚感到自己能够自主，这种力量能够超越所

① 逻各斯，原为古希腊新柏拉图派术语，后被基督教神学引伸为上帝的道、圣三一中的第二位。

② 上帝的道，见《新约·约翰福音》I·1—14。

有的局限和小我，借助它的力量，又成了整个电流之河的导体。凡能够行走、爬动、生长或存在的东西，无不出现在他的面前，在他的面前展示，成为他的意义的表现者。只要他获得了那种力量，他的才智就永不枯竭。一切被造物都会成双成对、成群结伙地涌进他的脑海，就象进入诺亚的方舟，然后又走出来构成一个新世界。这种力量如同供我们呼吸或供壁炉里火焰燃烧的空气，不能用加仑来衡量的整个大气层。因此，象荷马、乔叟、莎士比亚和拉斐尔这样多产诗人的诗作显然是无穷无尽的，有局限的仅是他们的生命。他们的诗就好象被举着穿街过巷的镜子，随时反映出一切造物的形象。

啊，诗人！你被授予了新的尊贵的称号，但它不是在城堡中，也不再依靠剑刀，而是在树林里和牧场上获得。环境虽然艰苦，但对大家一视同仁。你将脱离世界，心中唯有缪斯；你将不再知晓时间、习俗、风度、政治和人们的观点，而从缪斯那里得到一切。因为各城市的时间是按人间丧礼的钟声来计算，而自然中宇宙的时间却是以动植物的世代交替和欢乐相接来计算的。上帝也希望你能放弃那种多重的或双重的生活，满足于别人代你立言。其他人将做你的仆人，代你行礼、过世俗的生活，别人也将为你完成伟大壮丽的举动。你要沉浸在自然之中，无暇去国会议大厦或交易所。世间充满了脱离父子关系和成为师徒关系的事，这就是你。你要长期被当作傻瓜和乡下佬。这就是潘神①用来保护他钟爱的鲜花的屏障，你将只为自己人所知，他们将用温柔的爱来安慰你的心。由于在神圣理想之前感到的旧有的羞愧，你在诗中将不会提及朋友们的名字。但这正是对你的报酬，因为

① 潘神，希腊神话中半人半羊的牧羊神。

理想对你是真实的，现实世界的印象将如夏日雨水般落在你无伤的本质上，雨水虽多却并不碍事。你将享有全部大地做你的花园和宅邸，拥有海洋供你洗浴航行，既不付税又不遭人嫉妒；你还将享有河流和树林，享有别人只能租借和寄居的地方。你是真正土地的主人！海洋的主人！天空的主人！哪里有白雪飘扬、清水流淌，哪里有小鸟飞翔、日夜交替，哪里有蓝天白云或满天星斗，哪里有界限分明的形态、有通往天空的道路，哪里有危险、畏惧和爱，那里就存在着美，如雨水般丰富，为你倾洒，你走遍世界，也不会发现有一处不合时宜或不够光荣。

刘 维 译

（译自《爱默生文集》第1卷，伦敦乔治·贝尔父子公司，
1904年）

创作哲学^①

我的案头上放着一封查理·狄更斯的便函，他在其中提到了某次我对《巴拿比·罗支》的结构所做的分析。他说：“可你知道吗，葛德文是倒着写《凯莱布·威廉斯》的？他先将主人公陷入重重困境，构成第二卷，然后再想方设法说明他如何落到这般田地的，做为第一卷。”^②

我想葛德文未必是完全按着这个步骤写作的——且葛德文的自述与狄更斯先生的说法又不完全吻合——但《凯莱布·威廉斯》的作者有很好的艺术修养，不会不想到按照与此大致雷同的步骤写作的优越性。文学家在落笔之前，必须使每个情节，象样的情节，朝着结局展开，这是再清楚不过的了。只有时刻不忘结局，使所有的事件，特别是各个环节的语气，完全有助于发展

① 原编者注：题意可解释为“写作原理”，原系埃德加·爱伦·坡的一篇演讲稿，他利用自己成名之作《乌鸦》来宣传多年来他撰文提倡的写作方法：用审慎的功力而不要靠自由的喷涌。本文所谈的不一定是《乌鸦》的实际写作过程。坡在1846年8月9日的信中称此文是他“最好的分析标本”。本文取自《格雷汉姆》杂志第28期(1846年4月)第163—167页，是初版本。

② 原编者注：威廉·葛德文在1832年版的《凯莱布·威廉斯》序言中说过此话(该书1794年初版)。

我们的意图，才能给予情节一种必不可少的原因或结果的味道。

我以为一般的故事构思法，有个根本的错误。或历史提供了一个材料——或现实中有件事可写——或充其量作者动手将一些突出事件组合起来，只是搭成了小说的架子——一般都打算在每页上的事件或行动不足之处，用描写、对话、或作者评论来弥补漏洞。

我喜欢从考虑效果入手。我时刻不忘要有独创性——因为只有违心的人才会不顾这样一个如此明显，如此容易汲取的趣味的源泉——开始，我就自问：“在众多的能感化心、智、或是（更广泛些）灵魂的效果或印象中，我目前这篇将选用哪一种？”在选定了一个首先要新颖然后要生动的效果后，我就要考虑是用事件还是情调来达到它——是写些普通的事件但具有不寻常的情调好呢还是反之，还是事件与情调都奇特——然后我在身边（其实是在内心中）搜寻最能帮助我制造出这种效果的事件或情调的组合。

我常想如果有作家肯将——即能将——他完成某部作品一步一步的过程详尽地披露于杂志上，那将是一篇多么饶有兴味的文章啊。我真不懂，为什么至今尚不见这类文章问世——或许是作家的虚荣心而不是其他的东西在作祟吧。作家——诗人尤甚——大都愿意让人们以为他是借助一种神奇的狂放①——一种产生狂喜的直觉——写作的。如若公众提出看看幕后情况，

① 原编者注：语出莎士比亚《仲夏夜之梦》第5幕1场第12行。提修斯描写诗人为……“诗人的眼睛在那神奇的狂放的一转中，便能从天上看到地下，从地下看到天上。想象会把不知名的事物用一种方式呈现出来，诗人的笔，再使它们具有如实的形象，空虚的无物也会有了居处和名字。”朱生豪译。

他肯定会不寒而栗，怕让公众见到他开始时冥思苦想，犹疑不决——到最后方才心血来潮——千头万绪均不成章——成熟的想法由于难于驾驭不得不忍痛割爱——细心地挑选和舍弃——苦心地删节和补充——总之怕让他们见到轮子和齿轮——换幕用的工具——高蹬梯子和神魔出入口——鸡毛、红漆、黑补丁，即那些一百个文学家^①中九十九人要使用的道具。

另一方面，我也知道作家要一步步回顾完成作品的过程也不是件轻而易举之事。一般来说，各种念头混在心间，随用随忘。

至于我，我既不避讳让公众看幕后情况，也可随时毫不困难地回忆起任何一篇我作品的进行步骤；而且既然我认为分析或重新构思是需要的^②，对它们的兴趣与对分析对象本身的实存的或想象的兴趣无关，那么我如将某篇拙作的写作方法^③公之于众，也就不能算失体。我选中《乌鸦》，因为读者最熟悉。我的目的是要表明在整个创作过程中，丝毫也没有可称之为偶然或直觉的地方——作品是按部就班写成的，就象演算一道数学题一样步步精确、严谨。

此处我不拟谈论是什么情况或什么必要性使我产生一种意图，想写一首既能迎合大众的爱好又能恰投批评家口味的诗——因为这与诗本身关系不大。

那么，就从我的意图谈起。

我第一步考虑的是诗的长度。任何文学作品如不能一次读完，我们都不得不舍弃由一体印象中得出的重要无比的效果——因为如果须分两次读完，中间有世事干扰，则整体性这类

①②③ 原文为拉丁文。

的东西会马上受到破坏。但既然诗人不能丢掉任何可能有助于他推进计划的东西，在其他条件相同的情况下^①，就要揣度在长度中是否有任何优点能抵消由于长度而失去的一体感。我的答案是没有，毫不含糊。我们所说的长诗，实际上是一连串的短诗——即一连串的短暂的诗的意效果。此处无须论证，诗之为诗，只是因为它能通过令人感到高尚而引起灵魂的强烈兴奋。但由于心理上的必然，一切强烈的兴奋都很短暂。就此而论《失乐园》^②至少有半部实际上是散文——一连串的诗的意兴奋中必然要夹杂着对应的消沉——全诗由于过长，而丧失了至关重要的艺术因素，整体效果或一体效果。

由此看出，一切文艺作品均有个很明确的长度极限——能一次读完——某些散文作品，如《鲁宾逊漂流记》（无需一体感），超出这个限度效果可能更佳，但诗却不宜超出这个限度。在这个限度之内可使诗的长度与诗的价值——换言之与兴奋或激昂——再换言之与诗能诱发出的真正诗的意效果的大小——呈数学关系；因为很清楚，简短与预定效果的强度一定是成正比的：——就是如此，但附有条件——要产生任何效果，一定程度的持续时间是绝对必要的。

考虑到以上各因素，以及兴奋的程度，我认为既不要超出群众的爱好又不要低于批评家的口味，立即决定了我认为是要写的这首诗的恰当的长度——一百行左右。最后成文是一百零八行。

我下一步的想法是要选择表达什么样的一个印象或效果，

① 原文为拉丁文。

② 原编者注：约翰·弥尔顿著，12卷，长10,500行，超出坡认为诗的最可心的长度达一百倍之多。

此处无妨插一句，在整个创作过程中，我从未忘记要使作品尽人皆爱的打算。此处我如大谈我一贯主张的但对诗来说根本无需证明的一点，我就离题了。我是说美是诗的唯一正统的领域。但由于我的一些朋友颇有误解之意，我在此处还须解释一下我的本意。我以为那种既是最强烈，又是最激昂，最纯净的愉快感觉是在思考美的事物时产生的。其实当人们谈到美时，确切地说来并不把它看成是一种性质，如人们习惯上认为的，而是把它看成是一种效果——简言之，人们指的只是灵魂的——不是理智的或心情的——强烈的纯净的激昂。这种效果我在前面已谈过，而且是由于思考“美的事物”而经历到的。我现在将美视为诗的领域，仅只因为艺术有一条明显的规则，即效果的取得应来自直接原因——即目标的实现应通过为实现它而采用的最相宜的手段——诗能欣然实现上述的特殊的激昂，这一点至今还没有人敢公然否认。如果目标、真理，或称之为智力满足，激情，或称之为心情的兴奋，虽然在诗中也能部分得到实现，但还是在散文中更容易达到。事实上，真实要求的是精确，而激情，是平庸（真正的激情者会理解我为什么这么说），这两者与我认为的能引起灵魂兴奋或愉快地激昂的美是相悖的。但不能由此推论出在诗中不能引进激情甚至真实，有时引进了，效果会更佳——它们可以通过对比帮助讲清文意或加强总的效果，就如音乐中用不和谐音烘托主旋律一样——但真正的艺术家总是设法首先使它们不要喧宾夺主，其次尽量用构成全诗气氛与精髓的美象一层面纱似的将它们罩住。

认定了美是我的领域之后，接着的问题是考虑一个最能表现充分的语调——所有的经验都说明了这种语调应该是哀伤。不论何种美发展到最高阶段时必然要引起敏感的人落泪。因此

忧郁是所有诗的情调中最正宗的。

确定了长度、领域及语调后，我着手研究常用的诱导法，以期找到某种艺术性的刺激做为我这首诗的结构的主音——能带动全诗结构转动的中心轴。我仔细研究了所有常用的艺术效果——也就是戏剧意义上的表演点——立即归纳出用得最广泛的莫过于叠句了。叠句得到广泛的应用说明其确有实价，省却了我再来分析的麻烦。但当我琢磨叠句是否还有改进余地时，竟发现叠句的应用还处于相当原始的阶段。叠句，或称重复句，不仅一般只用于抒情诗中，而且是靠单一音调——声音上的与内容上的——来给读者以印象。快感纯粹来自同一感——重复感。我立意要使叠句有变化，以大大提高效果，我一般的在声音上保持着单一音调，但在内容上要不断地有变化：即我决定变化叠句的应用，以不断产生新鲜效果——但叠句本身基本不变。

解决以上各点之后，我接着要研究叠句的性质。既然每用一次就要变化一次，显而易见叠句必须简短，句子长了，变化起来就极为困难。句子越短，越易变化。于是我立即想到用一个字做叠句最为相宜。

接下来的问题是这个字的特征。我既已决定用叠句，自然这首诗必须写成若干节，每节以叠句结尾。结尾要有力，无疑就必须声音铿锵，余音袅绕：我于是想到了用元音中听起来最响亮的长音。与辅音中最易搭配的 *r* 结合使用。

叠句的声音确定后，需选一个包含该音的字，这个字还要与早已确定了的全诗的忧郁情调相吻合，寻来寻去必然会想起 *nevermore* (再也不能) 这个字。事实上，首先出现在我脑子里的也正是这个字。

下一步需要的就是为不断使用“再也不能”这个词寻找一个理由。我立即发现要找到一个令人信服的理由是相当困难的，但幸好我看出了困难之所在主要是我的先入之见：以为不断地单调地重复这一个词的只能是一个人——简言之，我幸好看出了困难在于如何把单调和重复这个词的理智生物二者调和起来。想到这里，我脑子里立刻闪出一个想法，找一个会说话，但没有理智的东西；自然而然地首先就要想到鹦鹉，但后来我用了乌鸦，因为它与全诗预定的语气无比相投，而且也会说话。

至此我已构思出了一只乌鸦——凶兆之鸟——在每节诗的结尾处呆板地重复着“再也不能”这个词，来配这首长约一百行的情调忧郁的诗。因为我已认为在各点上都要达到至高无上，或完美的目的，所以我又自问道：“在所有的忧郁的话题中，人们普遍认为哪一种最忧郁呢？”死亡——答案是明确的。“那么什么时候，”我说，“这最忧郁的话题最富有诗意呢？”答案从我详述的上文中也可明显得出——“当死亡与美紧密联系在一起的时候。”所以美妇人之死无疑地是最富有诗意的主题——而这主题如由悼念亡者的恋人口中说出是再恰当不过了。

我现在需将一个恋人哀伤已故的情人这想法与一只乌鸦反复重述“再也不能”这个词的想法结合起来——结合时还要不时记住原订计划：即在每节诗的最后一行有变化地重复使用这个词，这种结合的唯一合乎情理的办法是设想恋人发问，乌鸦用这个词回答。想到这里，我立刻看到这正是取得我所指望的效果的机会，——即有变化地应用这个词的效果。我想开始时由恋人发问——乌鸦答道“再也不能”——这第一问不过是句一般的话——第二问就有些认真了——第三问更甚，依次类推——最后恋人一改当初的冷漠态度，这词的忧郁性质使他惊讶——这

词的一再重复使他惊讶——想到发出这声音的鸟的恶名声使他震惊——乃至迷信起来，惶惑间提些与前迥然不同的问题——答案他早已胸中有数——发问的原因迷信有之，那种耽于自我折磨的沮丧也有之——他发问倒不全是由相信这只鸟能预言或者它是恶魔的化身（理智告诉他这鸟只是念叨一个死记住的声音），而是因为他想好了一些问题，在听到预期的回答“再也不能”时，领受到了最难耐因而也是最甘美的悲哀，从而经历到一种发了疯似的喜悦。我抓住这机会——或说得更确切些，机会在我构思过程中不放过我——在脑中首先筹划了高潮或最后一问——答话“再也不能”也是全诗的最后一句话——在这最后的答话“再也不能”中应包涵最大限度的哀伤与失望。

我的诗可以说始于此——始于结尾，这该是一切艺术作品的开章法——从此处，考虑到这一地步时，我开始动笔写出了下面的诗节：

“先知啊”，我说，“你这祸种！你是鸟是鬼，总归有灵！
看在头顶上的苍穹——看在崇敬的上帝面上，
请告诉这个苦命人，在那遥远的天国，它还能不能
和那天使赐名为丽诺，那圣洁纯真的少女，
天使赐名为丽诺，即光彩照人的少女，拥抱重逢？”
乌鸦答道：“再也不能。”①

此刻我写出上面那一节，首先是确定了高潮后即可按其严肃程度和重要程度来变化、安排高潮前恋人的提问——其次可

① 译者注：本文中的诗句除最后一节外均由张万里校对。

最后确定诗节的节奏、格律、长度及其他一般的段落排列——同时还可以安排高潮前各诗节的节奏效果不使其压倒这一节。即使我当时能写出比这节还要有力的诗行，我也一定会毫不迟疑地有意识地削弱它们的份量，以免干扰高潮的效果。

此处容我提一下作诗法。在这个问题上，我的首要目标（一如既往）也是要创新。但作诗法上的创新竟受到如此忽视，实在是世上令人最难以理解的事情。单就节奏而言，是没有多大变化余地的，但在格律和诗节方面很明显的还是大有可为的。但数百年来竟没有一个诗人在这方面有所突破或试图突破，做出创新。事实是创新（才智超群的作者不在此例）决不是靠冲动或直觉，如某些人所认为的那样，一般说来，要有所得，必须上下求索，创新虽是一种最高级的积极美德，要想成功，却须否定多于创造。

当然我不敢说《乌鸦》在节奏或格律上有多少创新。节奏我用的是长短律——格律是完全的八步韵，但第五行的叠句是缺尾韵七步韵，最后一行用缺尾韵四步韵。为了减少学究气——音步从头至尾都是一长一短（长短韵），每节第一行有八个音步——第二行七个半（实际上是 $7\frac{2}{3}$ ）——第三行八个——第四行七个半——第五行同上——第六行三个半。这些音步单独地都曾被使用过，《乌鸦》的创新就是把这些音步组合在一节诗中，这是前人根本未曾尝试过的。此外我又对脚韵及头韵的应用原则做了发挥，取得一些不寻常的有些甚至是全新的效果，以辅助音步组合上创新的效果。

下一步要考虑的是用什么方式使恋人与乌鸦相遇——第一小点是地点，最自然的联想似乎就是森林或田野——但我总觉

得一个孤立的事件要产生效果还须发生在一个有界限范围的空间为好——那界限的作用就象是镜框对画的作用，在使注意力集中方面，具有无可争辩的寓意力量，可是当然不能把它与仅仅是地点的统一混为一谈。

于是我决定将恋人置于自己的房间之中——他把这间屋子看得神圣无比，因为她曾经常在此逗留，为他留下了记忆。屋内陈设华丽——这纯粹是为了追求我上文所提到的想法，即美是诗的唯一真正的课题。

地点确定后，我现在得把鸟引进来——这时必然会想到由窗而入。恋人听到鸟翼扑打百叶窗时起初误以为是“敲门”的想法，来自想通过延迟效果以引起读者好奇心的愿望以及想制造偶然效果的愿望，恋人大开房门，外面一片漆黑，由此可产生半幻觉状态使他以为是亡人的灵魂来扣门。

我把夜晚写成是风雨交加，第一可以说明乌鸦为何想进屋，其次可以与屋内的(形体的)宁静形成对比。

我让鸟落在智慧女神雅典娜的雕像上，大理石和羽毛又能产生对比效果——雕像全系因鸟而设，这点很明白——选用雅典娜首先是因为它最能衬托出恋人的学者风度，其次是因为雅典娜这几个字听起来声音铿锵。

大约在诗的中部我也用了对比作用以加深最终印象。例如写到乌鸦进屋时，颇有一种异想天开的味道——尽量写得荒诞可笑——它进屋时不停地飞舞着，扑扇着：

也不问安行礼，丝毫不犹疑，径直就飞上我的门楣，
看它正襟危坐多么神气，俨然是个皇亲国戚。

接下来的两节，更能看清我的意图：

乌黑的鸟儿那副庄严肃穆，彬彬有礼的神情，
驱散了我的烦愁，逗得我不觉露出笑容。
“你虽然冠子剃秃，羽毛拔尽，”我说，“毕竟还是位英
雄，
你这又老又丑的乌鸦常在夜茫茫的彼岸漂零——
你这黑夜冥府彼岸的寓公，请问你尊姓大名！”
乌鸦答道：“再也不能。”

听了这丑鸟简单明白的言词，我暗暗惊叹，
虽然它的回答不着边际，毫无意义，其妙莫名，
因为我们得承认没有一位活着的万物之灵
曾享受眼看一只丑鸟蹲在他房门顶上的光荣——
鸟也罢，兽也罢，蹲在他书房门顶雕像上的光荣，
大名唤做：“再也不能。”

既已为结尾埋下伏笔，我立即摈弃怪诞口吻而采用了一种极其严肃的口气：——紧接上面引文的那节诗的第一行就用了这种口气：

但乌鸦高坐在沉静的雕像上，只说道……

从这时起恋人无心取乐——不再觉得乌鸦的举止有任何可笑之处了，他称它为“古代的狰狞、粗鲁、鬼一般的憔悴的恶鸟”，并觉得鸟儿那双燃烧着的眼睛直灼他“胸膛”。恋人这种思想上

或看法上的转变是想在读者方面也诱发出同样的反应——为结尾做好准备——此时就要尽可能急转直下来收尾了。

写完结尾部分——恋人最后问道他是否能在天国里再见到他的意中人，乌鸦回答“再也不能”——这首诗的表面阶段即做为一首简单的叙事诗，可以结束了。至此一切都解释得通——是现实的。一只死记住“再也不能”这个词的乌鸦，逃出了樊笼，深夜不堪风雨的吹打妄图钻入一扇透出灯亮的窗户——这是扇书房的窗户，学者虽在读书却又在梦想故去的亲爱的意中人，听到鸟翅的扑打声，他推开窗扉，那鸟就势栖在他伸手不及的地方，这件事情以及鸟儿古怪的举止令学者觉得有趣，他戏谑地询问鸟儿的尊姓大名，其实并没有打算得到回答，乌鸦听罢，习惯地答道：“再也不能”——这个词勾起了学者无限的伤情，他又问了几个临时想到的问题，鸟儿反复重述“再也不能”使他再次震惊，虽说他已猜到了端倪，但如我上文所说的，渴望自我折磨的天性与迷信念头驱使他向鸟儿提出些问题，在听到预料中的回答“再也不能”时，他，这恋人能享受到最大的悲哀。写到他沉溺于最大限度的自我折磨时，叙述部分，即我称为诗的第一阶段，也就是表面阶段可以极其自然地结束了。至此，全诗没有超越现实的地方。

但在这样处理过的题材中，尽管手法高明，叙事生动，总有某种生硬或裸露之感，使艺术家不屑一顾。有两点肯定是需要的——第一点需要些复杂，或说得更贴切些，须要改编一下；第二点需要加些含意——一点暗流，不管意思多么含糊不清。特别是这后者，给予了一部艺术作品很多的，常被我们与理想混为一谈的丰富内容（恕我借用了口语中这个有份量的字眼）。正是过量的含蓄意思，正是使含蓄的意思成为主题的明流而不是暗

流，才使得所谓的超验主义者们称之为诗的读起来象是散文（最乏味的散文）。

我因为有以上想法，所以又在结尾处加写了两节——就这样使这两节的含意贯穿了前面全诗的叙述部分。意思的暗流首见于以下两行：

“从我的心头拔掉你的尖喙，从我的门楣闪去你的身影。”

乌鸦答道：“再也不能！”

读者可以看出“从我的心头”涉及了全诗的第一个隐喻。这几个字以及答话“再也不能”促使读者返回叙述部分去寻找寓意。到这时读者开始把乌鸦看成是个象征——但直到最后一节的最后一行，乌鸦是哀伤和绵绵相思的象征才明确地交待出来。

但这乌鸦纹丝不动，稳坐屋中，稳坐屋中。

栖在雅典娜苍白的雕像上，在我书房门楣上方。

他的一双眼睛酷似恶魔睡梦中的姿态。

头顶上悬着的吊灯，在地板上投下了他的身影。

我的灵魂呵，将摆脱地板上晃动着的阴影。

振起飞升——再也不能！

李淑言 译

（译自《诺顿美国文学选集》第1卷，1979年）

诗 歌 原 理^①

谈到诗歌原理这个问题，我并不想全面地、深入地加以论述。当我们很随便地讨论我们称之为诗歌的精义时，我主要目的是举些英美小诗作为例子供大家思考。这些小诗是我最欣赏的，或者在我的幻想中留下了深刻的印象。所谓“小诗”，不用说，我指的是篇幅短小。现在开始时，请允许我对一个不无独特之处的原理说几句话，这个原理不论其正确与否，对我对诗歌的赏析、批评都有所影响。我认为长诗是不存在的。我觉得“长诗”这两个字本身在措辞上简直矛盾之极。

我不必再说，一首诗之配称为一首诗只是由于它可以使心灵升华，从而激动人心。一首诗的价值是与其激动人心的程度成为正比的。所有的那种激动性，从心理上的必然性来说，都是短暂的。那种使一首诗值得称为一首诗的激动性是不能在任何长篇巨幅的创作中维持下去的。过了半小时，至多也就是半小时，激动的程度低落——衰退，终于来了个突变——这样，这首诗就在效果上，在事实上再也没有什么了。

毫无疑问，有许多人觉得很难同意这种批评的准则，《失乐

① 爱伦·坡在他最后两年中靠讲授“诗歌原理”不时增加些微薄的收入。本文1850年发表在格莱斯华特的版本中（按照该版本的样书又发表在报上）。本文转引自《沙尔坦》杂志（1850年10月第7期）。——原注

园》通篇应该为人推崇备至，但在阅读的过程中，人们是绝对不可能始终保持那批评的准则所要求的热情程度。事实上，这部杰作只有在这样的时候才应该被看作是诗，那就是当我们无视所有艺术作品的必需条件：整体性时，我们只是把这部长诗看作一系列小诗。如果要保持它的整体性——总的效果和印象（这得根据需要），我们就一口气把它读完，结果只是激动与压抑两种情绪不断的交替出现。我们看完了一段我们认为是真正的诗歌的东西，紧接着必然是差劲的一段，任何先入为主的评论都不能强迫我们去赞美它，但是如果我们将它读完之后再读一遍，姑且把第一部撇开，即从第二部开始读，那么，真奇怪，我们会发现原先挨批评的章节倒是值得赞扬的，反之，原先赞扬备至的章节却是该挨批评的。由此可见，即使是天下最杰出的史诗，其最后的，总的，或者说绝对的效果也是没有的：这是千真万确的事实。

拿《伊利亚特》来说，纵然我们没有确凿的证据，至少有充分的理由推断原先它是想作为一系列抒情诗写的。姑且肯定有写史诗的意图，我只能说这部作品是建立在不完善的艺术见解上。现代史诗是古代模型的仿制品，但这是种粗拙的，盲目仿造的假古董。幸而制造这种艺术畸形物的时代已经过去了。如果在任何时候，任何长诗的确曾经广为流传——对此我是怀疑的，那么至少可以肯定没有一首很长的长诗将来会再广为流传。

如果其它条件相同，那末以诗歌长度衡量其艺术成就的标准，毫无疑问是一种十分荒谬的主张——要是我们真的这样评论的话。为此我们得感谢“季刊评论”。不用说，只考虑篇幅的大小是毫无意义的，那是抽象地看问题——至于谈到一部书，即使它不断得到苛刻的评论文章的好评，只考虑容量的大小也

是毫无意义的。不用说，一座山，仅仅根据其物质外形的宏大，我们就可产生崇高的感觉，但是即令象《歌伦比亚特》^①这样规模宏大的史诗都不会给人以同样的印象。即令是这些“季刊”也未能引导我们对这部史诗产生这种印象。至今它们也没有硬要我们根据立方尺去评价拉马丁，或者根据重量去评价波洛克^②，可是从这些关于“持续的努力”的漫长谈话中我们还能推知些什么呢？如果靠“持续的努力”，任何一位渺小的先生都可完成一部史诗，那就让我真诚地夸赞他的努力吧，当然这确实是一部值得赞扬的诗歌创作——但是让我们先不要因为效果的缘故来赞扬这部史诗。可以预期的是，将来常识会教我们这样做：评定一部艺术品不是根据该作品产生效果的时间，也不是根据对产生这种印象是必要的“持续的努力”的程度，而是根据其造成的效果，根据其产生的效果。要知道勤奋是一回事，天才又是一回事，即令所有基督教徒的“季刊”也不会混淆不清。这个我与许多人一直在争论的论点会逐渐被公认为不言自明。再者，它们既然一再被指责为谬论，就根本不会被人当作真理来攻击。

另一方面，诗是有可能写得过份简略的，这是很清楚的。写得太简略的诗会成为警句似的东西。一首篇幅很短的诗尽管有时候会产生动人的强烈的效果，但决不可能产生深刻而持久的效果。必须让印模不紧不慢地向蜡压下去。达·贝朗瑞^③写了

① 乔尔·巴尔(1754—1812)，“康涅狄格才子”之一，美国外交家和作家，因创作爱国史诗《歌伦比亚特》(1807)而受到大家嘲笑。——原注

② 阿封司特·达·拉马丁(1790—1860)，法国诗人。劳勃特·波洛克(1798—1827)，苏格兰诗人，长诗《似水流年》的作者。——原注

③ 达·贝朗瑞(1780—1857)，法国诗人。

许许多多作品，尖锐有力，扣人心弦，但总的来说力量不大，不足以深入人心，因此就象想象中的羽毛吹散在空中，随风嘘嘘作声而已。

由于写得过份简略，因而削弱了诗的感染力，遂为广大读者所忽视的诗歌，我们可以举下面这首优美的短诗“小夜曲”^①作为例子：

在夜晚最初甜蜜的睡眠中，
我从梦到你的梦中起身
那时候晚风浅吟低唱，
晶亮的繁星闪烁在空中。
我从梦到你的梦中起身，
我足下飘来一个精灵，
不知怎的，带我走去，
把我带到你卧室的窗下，哦，爱人！

那荡漾的歌声渐渐消失
在黑沉沉的静悄悄的小河上——
金香木的幽香越来越清淡了，
象幽梦中甘美的缕缕情思一样。
夜莺的如泣如诉的歌声
渐渐消歇在她的心坎上，
我一定会在你身上殉情，
哦，我爱的就是你这姑娘！

① 《印度小夜曲》(1819)是雪莱的诗篇。——原注

请把我从草茵中搀扶起来，
我疲软，我发晕，没有力气！
让你的爱在雨珠样的亲吻中
倾注在我惨白的眼睑和嘴上。
啊，我的两颊又白又冷，
我的心儿跳荡得又快又响：
啊，让我的心儿再紧贴着你的心，
它最后一定会破碎在你的身上！

也许很少人熟悉这些诗句，但这正是出于雪莱那样的诗人的手笔。诗中活泼又飘忽的，奇妙无比的想象力将会被所有的人欣赏，但是谁也不能象他本人那样彻底欣赏，因为他本人曾经从与情人相会的甜蜜的梦中起来，然后又陶醉在南国仲夏的芬芳的夜气中。

威利斯①最优美的诗篇之一(在我看来，是他写诗以来最出色的一首)，由于同样的缺点——写得太简略，在评论家中或在读者中，不用说，都不能获得应有的地位。

荫影躺在百老汇路上，
那时天色已向晚了——
一个漂亮的女郎得意地缓步徐行，
她独自走着，漫无目的，
一个精灵在她身旁游荡。

① 纳·威利斯(1806—1867)，美国诗人和报纸编辑，又是纽约《家庭杂志》的编辑。这篇讲稿首先在该杂志发表。——原注

宁静使她走过的街道增添魅力
庄严使周遭的气氛更使人陶醉。
来往的人们投以亲切的目光，
夸说她又漂亮又善良——
上帝所给予她的一切
她都小心地加以爱护。

在情人们热情又真诚的关注下，
她有意使她美貌永不消褪，
她对一切都冷淡，除了黄金，
可有钱的人却从来不求爱——
如果牧师可以做买卖，
那末牺牲美貌又何妨？

这时又走来一个更漂亮的女郎——
体态苗条，象百合花一般白净，
她有着看不见的伴侣
足以教精灵远远退避——
在贫困和轻视中她绝望地走着，
她得不到一点点帮助。

同情不能解开她的愁眉，
因为这世界的宁静还要祈祷；
因为爱情的狂热的祈祷已经消失，
她那颗女人的心怎能不破碎！——

尽管上帝宽恕她的罪孽，
可是人们却会诅咒不休。

从这首诗我们很难看出威利斯是位曾经写过许多“社会诗”的诗人。这些诗句不仅写得非常完美，而且充满力量，又洋溢着真情实感，完全是一种出于内心的感情，这在作者其它的作品中是体会不到的。

至于史诗狂——即那种长度也算是诗歌不可或缺的优点的论调——仅仅由于其荒唐可笑，在过去几年中逐渐从广大读者那里销声匿迹了，这时我们却发现它被一种异端取而代之，因为它太不真实了，不会被人长久容忍；但是在它生存的短时期里，简直对诗歌文学起了所有敌人一致行动时也起不到的腐蚀作用。我指的是那种异端，即“教诲诗”。人们一向认为（有时在暗中，有时公开地，有时间接地，有时直接地）诗歌的至高无上的目标是真理。据说，每首诗都应该寄寓道德的旨趣，而且要以此为尺度去评定该诗的优劣。我们美国人尤其赞成这种一厢情愿的见解，我们波士顿人更把它充分发挥。我们在头脑里已经形成这种看法：单纯为写诗而写诗，并认定这是我们的意图，那就等于承认我们根本缺乏真正的诗的尊严和力量，但是事实明明是这样：如果让我们透视我们自己的灵魂，我们立刻就会在那儿发现天下既不存在也不可能存在比这首诗——这诗本身——崇高得多，庄严得多的创作，这首诗就是这样一首诗，如此而已，它没有其它目的，只是为了写诗才写的。

我以感人至深的态度来尊重真理，但我却要在某种程度上限制它的教诲方式。我愿意限制使用它们。我不愿滥用一通来削弱它们。真理的要求是严格的，她和爱神木①没有共同语

言。凡是诗歌中不可或缺的东西，正是与她没有任何关系的东西。让她佩戴宝石，缀花朵，这只能使她成为充满炫耀意味的怪物。在追求真理时，我们需要的是严谨，不是玩弄花俏的语言。我们一定要诚实，精确，行文简练。我们一定要冷静，沉着，不动声色。总之，我们必须抱这种态度：尽可能使她成为诗的对立面。如果一个人分不清真理的说教方式和诗的说教方式之间迥然不同的区别，那他准是个盲人。他还是个不可救药的迷信教条的人，这种人无视上述两者之间的区别，仍然硬要调和真理和诗歌之间水火不相容的矛盾。

我们把心灵划分成各具极其明显特点的三个部分：纯理智，审美力和道德观念。我们把审美力放在第二位，因为在心灵世界中它正是处于这个位置。它与任何一端都有密切的关系，它与道德观念不同之处是不明显的，所以亚里士多德不加思索地即把它的某些行为列入美德范畴里。虽然如此，我们发现这三重奏的功能都有很明显的特点。理智与真理有关，审美力把美告诉我们，道德观念则重视责任。良心启示责任，理智启示人的应变之才，在涉及道德观念时，审美力只限于显示种种美：要向丑作斗争，那只是因为丑是畸形，不协调；又因为丑是匀称、熨贴与和谐的对立面，一句话是美的对立面。

一种永恒的本能，深深地埋藏在人的心底，说得清楚些，就是美的感受力。正是它可以用我们周围世界的各种形式，声音，气味以及感觉促使快感产生。正象一片荷花在湖畔重复出现，也象阿沫莱雷斯^②的眼睛在镜中重复出现，这些形式，声音，颜

① 指官能或美，爱神木（植物名）是奉献给爱的女神维纳斯的。——原注

② 代表美人和情人的普通名词，这儿用来代表罗马田园诗中的女牧羊人。

——原注

色，气味和感觉——快感的双重来源——也是重复出现的，不论是书面的或口头的都是那样。但是这种简单的重复决不是诗。只会唱歌的人，即令唱得热情洋溢，歌唱的是生动的，真实的东西，这里是指歌曲反映了景象，声音，气味，颜色和感觉的真实性——这一切是他和其它人一样可以获得的，呵，我认为他还配获得这神圣的称号，因为有差距，他还赶不上。我们仍然感到无法抑制的渴望，他没有告诉我们清澈的泉水所在，从而使我们止渴。这种渴望属于人的永恒的本能。它既是人类长期存在的结果，又是人类长期存在的标志。这是灯蛾对星光的向往①。它不仅仅是对我们前面的美的欣赏，而且还要尽全力获得天上的美。由于我们急切地想知道身后的荣名，通过和时代的事物和思潮有关的多形态的组合手段，我们争取获得一宗也许由只属于永恒性的元素所构成的美。因此在读诗和听音乐时（音乐是最令人意驰神往的诗情），我们会发现自己感动得流泪；我们哭泣着并非为了极度的兴奋（这与阿勃戴·格拉维纳②的看法不一样），而是为了一种难以抑制的沉重的悲伤，因为我们现在在人世间无法彻底（既不能暂时，也不能永久）获得种种极度的令人发狂的欢乐，而只是通过诗或音乐才能短暂地，隐约地瞥见那种种狂喜。

努力欣赏美的极致（这种努力是精心塑造的灵魂所做的），已经给了世界以一切，这一切是这世界既能理解又能感受为诗的东西的。

诗情当然可以通过各种途径表现出来，包括绘画，雕刻，建

① 出自雪莱《致——有个字被人玷污过甚》中诗句。——原注

② 阿勃戴·格拉维纳（1664—1778）是《诗论》的作者。——原注

筑，舞蹈，尤其是音乐，它甚至在园林设计方面也可以有独特的表现，而且涉及面很广。不过我们目前的主题只讨论用语言表现的艺术。这里我扼要地谈谈韵律问题。我只想先肯定音乐中的节拍、节奏、韵律等要素在诗中也是很重要的，如果加以抛弃是极不理智的。这些要素是艺术上非常得力的助手，谁不借重它，简直是个笨蛋。既然如此，对它的绝对重要性我现在是毫不犹豫地加以肯定的。也许只有在音乐中灵魂才最接近崇高的目的——在诗情激发下力争达到的崇高的目的，即神圣的美的创造。甚至于可能是这样：在这里崇高的目的有时候真的能达到。使我们时常感到极其愉快的是：从尘世的一张竖琴也会弹出对天使说来不可能不熟悉的曲调，因此毫无问题，诗与音乐的结合就其普及意义而论，会使诗的发展获得最广阔的天地。古老的吟唱诗人和日耳曼中世纪抒情诗人①都有我们所没有的优点——汤姆斯·摩尔②在唱他自己的歌曲时，神态极自然，并且使之象诗那样完美。

综上所述，我们对作为语言艺术的诗歌可以简略地下这样的定义：语言的诗是美的有韵律的创造。审美力是它唯一的裁判。它与理智和良心没有直接的关系。除非在少数场合，它与责任和真理都毫无关系。

让我们简略地解释一番吧。那种既是最纯正的，又是最振奋人心的最强烈的快感，我认为来自对美的思考。只是在对美的思考中，我们才发现有可能获得灵魂的快乐的升华或激动，这就是我们称之为诗情的，它与真理或热情很容易区别开来，前者

① 即古老的英吉利和凯尔特吟唱诗人，他们保存了民族的历史。中世纪的日耳曼行吟诗人也吟咏他们的诗。

② 汤姆斯·摩尔(1779—1852)，爱尔兰诗人，对爱伦·坡早期诗歌影响很大。

是理智的满足，后者是心灵的亢奋。因此在我使用蕴含崇高意义这个“美”字时，我把美列入诗的领域中，仅仅是因为它显然是一种艺术规律：效果应该尽可能直接地从其原因中产生。至今还没有一个人这样蠢，会否认上述那种特殊崇高境界在诗中至少是很容易达到的。可是决不能由此得出结论：沸腾的热情或责任的戒律，甚至真理的教训就不可以引进诗的领域，这样做而且是有利的，因为在偶然的情况下，上述三者是以各种不同的方式服从于作品总的目的，但是真正的艺术家总是设法把这三者的浓度淡化，使之适当地从属于美——它是诗的气韵和真谛。

我想举几首诗作为例子供你们研究，最优美的诗莫过于朗费罗先生的《流浪汉》^①了。

白天过去了，暮色从夜神的
两张翅膀上下降，
就象苍鹰在展翅飞翔时，
飘落下来的羽毛一样。

我看到村里的家家灯火，
在烟雨迷蒙中闪闪发亮。
一阵清愁在我心头涌起，
我的灵魂可没有力量抵抗——

心头交织着思慕和烦闷，

^① 《流浪汉》是朗费罗在1844年出版的诗集，这里引的是其中的诗篇《白天过去了》。

要是悲痛那可说不上，
那只是近于幽怨就是了，
正如雾绡和雨丝也很相象。

来吧，给我朗诵一首诗，
一首平易又深情的短诗，
它将平息我沸腾的激情，
还会驱散我终日的愁思。

别去念古代诗圣的名篇，
也别去念一代文宗的诗章，
那些大师遥远的足音
在时间的走廊里回响。

就象一声声激越的军乐，
他们崇高的思想提醒我们，
生命充满无穷的劳苦和斗争，
可今晚我渴望着休息。

念一个无名诗人的诗篇，
那是些发自内心的浩歌，
象夏天来自密云的阵雨，
又象夺眶而出的泪珠颗颗。

他熬过辛劳的漫长的白天，
在晚上也还是不得安宁，

可是他的心灵依然可听到，
那美妙的旋律的悦耳声音。

这些歌唱真有力量，
使受伤的脉搏跳得正常，
这些歌唱正象由人们
祷告带来的祝福一样。

然后从珍贵的集子中，
读一下你精选的诗章。
让你圆润的嗓音，
给诗人的韵律增添魅力。

夜空中将洋溢优美的歌声，
闹得白天不宁的忧闷，
悄悄地消失了，无影无踪，
象阿拉伯人收起帐篷悄悄逃遁。

虽然想象的翅膀飞腾得不远，但是这些诗句由于写得优美动人而得到了应有的好评。其中有些意象极有感染力。下面这些诗句是再优美不过的了：

别去念古代诗圣的名篇，
别去念一代文宗的诗章，
这些大师遥远的足音，
在时间的走廊里回响。

最后四行诗的含意是很深刻的。总的来说，这首诗之获得好评主要是因为韵律优美轻快，与诗情配合得恰到好处，尤其是因为诗的总的风格流利自然。这种文学风格上的“流利”，或者自然，被认为仅仅是外形上的流利——这是很难做到的一点，这是由来已久的流行的看法。但是事实并非如此：一种自然的风格只有对那种决不会接触这种风格的人来说才是困难的——这样他的风格就不自然。那只是用理解力，用直觉创作的结果，创作中的这种格调应该将永远为大多数人采用，而且将永远随着场合而变化。凡是刻意模仿《北美评论》^①文笔的作者在所有场合都是“平庸的”，在许多场合必然是十足愚蠢的，笨拙的，这样的作者不应该算是流利的或自然的，正象穿着华丽的伦敦东区人或蜡制品睡美人之不能算是自然的那样。

在勃莱恩的小诗中，没有再比他那首以《六月》为题的诗更使我深深感动了。这里只引其中的一部分^②：

在整个漫长，漫长的夏天，
始终闪耀着金色的阳光，
一丛丛浓密的嫩草，一簇簇鲜花
充满着美，伫立一旁。
紧靠着我的坟墓金莺要筑巢
诉说着它的一段恋爱史，
懒洋洋的蝴蝶，

① 美国十九世纪最保守的杂志。——原注

② 威·克·勃莱恩(1794—1898)，《六月》一诗于1826年发表在《大西洋纪念品》上。——原注

休息在那儿，从那儿传来了
工蜂的嗡嗡声，百鸟的啾啾声。

如果正午从村里传来了欢呼声，
如果月光下传来了姑娘们的歌声，
还伴随着悦耳动听的笑声，
那会怎么样呢？
如果在黄昏的微光中，
已经订婚的情侣，
在低矮的纪念碑下，
成双捉对地漫步，
那又会怎么样呢？
但愿在这一带美丽的地方，
没有悲惨的景象，凄切的声响。

我知道，我知道我将见不到
这季节的灿烂景象，
它那光辉不会为我闪耀，
那粗犷的音乐也不会响成一片，
但是如果在我安眠的地方，
我所爱的朋友走来痛哭一场，
他们也许不会匆匆地离开。
清新的空气，歌声，阳光和鲜花，
将使他们在我的墓前低徊。

这一切使他们柔和的心

追忆起往日的一切。
这一切使人们谈起他
再也不能欣赏风景了，
夏天这儿小山的四周，
处处是壮丽的景色——
其中之一是他一片苍翠的坟墓。
他们会感到无限的高兴，
又一次听到他真切的声音。

这首诗的节奏流转自如，甚至迹近靡靡之音——没有比它更悦耳的了。这首诗始终不同寻常地激动着我。那种似乎从诗人愉快地谈他的坟墓的话语中透露出来的深沉的忧虑，我们觉得足以震撼我们的心灵，这时候真正的诗情沸腾起来了。留下的是交织着快乐和忧伤的印象。

如果在我即将介绍给你们的其余的作品中，有几分相似的情调始终是明显的话，那么让我提醒你（为什么我不知道，怎么回事我也不知道）这种淡淡哀愁的韵味与真正的美的所有较高表现形式，有着不可分割的关系。然而那是：

心头交织着思慕和烦闷，
要是说悲痛那可说不上，
只是近于幽怨就是了，
正如雾绡和雨丝也很相象。

我所指的那种韵味即令在充满乐观和活力的诗中也有所流

露，如在爱德华特·考特·品克纳①的诗《健康》中就是这样：

我斟满一杯酒，献给
一位仪态万方的美人，
在所有的女子中，
她仿佛是最漂亮的。
是天地的灵气，
柔和的星辰，
塑造了她美丽的形象，象歌声
不是来自人间而是来自天上。

她的每一句话都是音乐，
就象晨鸟婉转的歌声，
她的每一句话都是曲调，
但比曲调更优美动听；
这些话发自她的心底，
每一句话从她嘴唇中流出，
好象人们看到满载花蜜的蜜蜂
从玫瑰花丛中飞出。

对于她情感就和思想一样，
是她的时间行进的韵律，
她的情感有着初开的花朵

① 作者是个年轻的南方人(1802—1828)，他的诗和爱伦·坡的诗一样，与英国浪漫派诗歌传统有渊源关系。——原注

那样鲜美芬芳，
美好的激情时时变化，
填满了她的胸怀，使她
仿佛是这些激情的意象，——
一个逝去的岁月的偶像。

从她喜气洋洋的脸蛋上，
一眼可看出她脑海中的图象，
她的话语声准能久久地
在她共鸣的心坎里回响，
但我对她深情的怀念，
这样亲切动人，
当死神来临时，我最后的叹息，
不是为了生活而是为了她。

我斟满一杯酒，献给
一位仪态万方的美人，
在所有的女性中，
她仿佛是最漂亮的，——
健美的典范！但愿世界上
能有更多这样身材美好的人，
这样，生活将充满诗意，
而厌倦只是一个空洞的名词。

可惜的是品克纳先生出生在边远的南方。要是他是个新英格兰人，那些长期左右美国文坛的命运，操纵那家《北美评论》的

态度宽松的文学派别，很可能把他评为美国第一流抒情诗人。我方才所引的那首诗特别优美，它带来了浓郁的诗意，我们敢于肯定这主要是因为诗人的热情引起了我们的共鸣。我们原谅他的夸张的说法，因为他说这些话是出之于严肃的态度。

不过，我无意详细地评述我要介绍给你们的作品的优劣。这些作品是会替它们自己说话的。波加莱尼在他的《巴纳赛斯的忠告》一书中，告诉我们有一次佐里拉斯①把他一篇评论一本杰作的很苛刻的文章交给阿波罗：于是神问他，这部作品美在何处。他回答说他只注意找错误。听了这话以后，阿波罗递给他一袋没有簸过的麦，要他挑出其中所有的谷壳，当作他批评的报酬。

这个神话是对这个批评家绝妙的反击，但是我并不肯定神就是正确的。我决不肯定批评的任务的界限没有被人们——大大误解了。作品的优点，尤其是诗歌，可以从常理这一角度来衡量（当然必需写得好）是可以不言自明的。如果作品的优点要这样经过解释才能显示出来，那就算不上什么优点——要硬生生地指出文艺作品的优点，也就是承认它们根本不能算优点。

在汤姆斯·摩尔的《乐章》中，有一首诗实际上最有资格算作真正的诗，但很奇怪，却一向最为人所忽视。我指的是他的以《来吧，在他的胸怀里休息》这一句开始的几行诗。这几行诗写得极有感染力，决不是拜伦任何作品所能企及。其中这两行诗表达了一种包含最崇高的爱的热情，这种感情也许在充满激情的人的心灵中已经得到共鸣——任何用语言表达的单一感情都不及它热烈。

① 特·波加莱尼(1556—1613)；佐里拉斯：碑史中的希腊文法学者，他的批评以尖刻闻名。——原注

来吧，请在这个胸怀里休息，我的受伤的鹿，
虽然鹿群已离开了你，这里依然是你的家，
这里依然有浮云遮不住的微笑，
还有一颗永远属于你的心和手。

如果在欢乐和痛苦中，在荣誉和羞辱中
爱情不是一个样，那末爱情算什么呢？
我不知道，我也不问是否心中内疚，
我只知道爱你，不管你怎么样。
在幸福的时候，你称我是你的安琪儿，
不管环境多险恶，你始终是我的安琪儿，——
我坚定地跟着你走，哪怕赴汤蹈火，
我保护你，拯救你——要不就在那里双双毁灭。

近来有这么一股风，否认摩尔富于想象力而又承认他有幻想力——这一点源出柯勒律治，没有一个人象柯勒律治那样充分了解摩尔杰出的才能①。真的，这位诗人的幻想力远远超过他的其它能力，也超过其他人的幻想力，所以很自然的产生了这样看法：他只是富于幻想力而已。这种看法大错特错，对这位真正诗人的声望也没有比这更大的伤害了。在英国诗苑里，就真正的价值而论我不知道有什么比汤姆斯·摩尔以“但愿徜徉在微暗的湖畔”诗句开始的创作更深刻，更富于奇幻的想象力了。

① 柯勒律治在他《文学传记》13章中，谈到幻想的特点时说，幻想是一种较低级的心理功能，它只能左右记忆的知觉，而不能左右有机的，彻底融合一切的真正创造力——这仅限于想象力。——原注

可惜我记不起这首诗了。

最优秀的现代诗人之一汤姆斯·霍特——若就幻想力而论，也是现代诗人中最富于奇异的幻想力的诗人之一——他的诗《美丽的伊娜丝》对我说来有一种不可言传的魅力。

哦，还没有看到过伊娜丝？
她可是到西边去了，
她在夕阳落下的时候辉耀，
夺走了世界的安宁，
她把日光随身带走了，
还有我们最喜爱的笑容。
她的脸颊象朝霞般嫩红，
一串珍珠挂满了她的胸前。

啊，转过身来，美丽的伊娜丝，
趁夜幕还没有降临，
唯恐月亮孤独地闪耀，
繁星从未这样闪亮。
那恋人真是幸福啊，
他漫步在星月交辉下，
在你嘴边诉说着爱情，
而我简直不敢动笔来写。

美丽的伊娜丝，但愿
我就是那风流倜傥的骑士，
得意地纵马穿过你的身旁，

轻轻地向你耳语！

要是家里没有美丽的妻子，
或者这儿没有真正的爱人，
他就要穿过茫茫大海
去找一个最最贴心的人。

可爱的伊娜丝，我看见你
沿着河岸缓缓走下，
簇拥着你的一群品格高尚的人，
前边一面面旗帜飘飘；
可亲的青年男女欢欣非常，
他们佩戴着雪白的羽毛，
如果没有其他的一切，
那就象一个梦一样美丽！

啊，啊，美丽的伊娜丝，
她唱着歌儿走了，
那声音应和着她的脚步，
还有一阵阵欢呼声伴随；
可有的人觉得难受，没有欢欣，
那只是音乐错了，
和那歌声很不协调；
这是一曲向久久热恋着的人儿告别的歌。

再见，再见，美丽的伊娜丝，
那条船的甲板从来没载过，

这样一位美丽的姑娘，
船儿也从来没有这样轻快地摇荡——
啊，那是为了海上的愉快，
也为了拂去那岸上的悲伤！
那使一个恋人幸福的微笑，
却使多少人的心碎。

《凶宅》是同一诗人创作的诗歌中最真实的一首，的确是最真实的一首，最出色的一首，最有艺术性的一首，不论就其题材来说，还是就其技巧来说，都是这样。再者，它又是极其完美的，即富于想象力的一首诗。令人遗憾的是此诗太长，不适宜于作这次讲演的材料。姑且就不引这首诗吧，让我举诗人另一首获得一致好评的诗《叹息桥》作为例子：

又有一个不幸的人，
对生命已完全绝望，
轻率地，急切地
纵身跳入了大江。

怜惜地把她举起，
小心地把她拾起，
她体态多么窈窕，
她多么年轻，多么美丽！

瞧她的身上的衣裳，
象寿衣那样裹得紧紧，

从这件湿透的衣服上，
水珠往下直淌；
赶紧把她抱起，
不许憎厌她，要同情她。

不要轻蔑地抚摸她，
让我们悲痛地追忆她，
怀着慈爱和亲切的感情，
不要去想她的污点，
现在她留下的一切，
象女神那样玉洁冰清……

请不要去深究，
她叛逆的行径，
别责怪她轻率，不守本分，
种种耻辱都已过去了，
死神在她身上留下的
只有美丽。

尽管她曾多次失足，
她依然是夏娃家的人。
请把她可怜的嘴唇擦干
那里冷湿的黏液流个不停。

瞧那一头没梳理过的乱发，
让我们把它扎束停当，

她一头赭色的头发有多美丽，
好奇的人在猜想，
她的家在哪里？

谁是她的父亲？
谁是她的母亲？
她可有兄弟姐妹？
莫非她还有什么亲人，
更亲密的人，
关系的密切胜于任何人？

唉！基督徒的仁爱，
在这人世间，
是多么难寻！
啊！那真是可怜，
几乎全城的人都有个家，
她却无处安身。

连兄弟姐妹，
连父亲母亲，
都已改变了感情，
面对冷酷的现实，
崇高的爱情也变得冷冰冰。
即令仁爱的上帝，
也变得漠不关心。

千百盏灯火映在河中，
闪闪烁烁，一刻不停。
从窗旁到窗到窗框，
从楼顶到底层，
动荡着一片光海，
暮色深沉，她无家可归，
只是呆立着发呆。

三月的冷风萧瑟，
冻得她索索发抖，
可她偏不怕黑漆漆的拱桥，
也不怕黑水滚滚奔流。
平生的遭遇逼得她发疯，
她情愿投入死神神秘的大口。
她很快地被水流冲去，
不论冲向什么地方，
只要离开这个世界就行。

她勇敢地跳下水去，
不管波涛滚滚
水流多么冰冷。
行为荒唐的男人！
站在这河岸旁，
思忖一番，想象，想象，
跳下去洗一洗，再把水尝一尝，
如果你当真有这胆量！

怜惜地把她举起，
小心地把她抬起，
她的体态多么苗条
她又年轻，又美丽！

趁她冰凉的四肢，
还没有完全僵硬，
请你郑重地，关切地
把她遗体放平，放端正，
然后替她阖上
她茫然凝视着的眼睛！

看透了污泥般的脏物，
是她的可怕的眼光，
——那绝望的眼神，
好象在最后一瞥的时光
还勇敢地向未来张望。

她悲惨地结束了一生：
是冷酷的命运，
人世的侮辱，
极度错乱的神经，
逼得她去寻短见——
她谦卑地迭起她的双手，
迭在她胸前，

承认她的不是，
她错误的行径。
她甘愿让救世主，
审判自己种种罪过。

这首诗震撼人心的力量与哀怨的情调是同样有份量的。这首诗的诗体虽然有奇幻的色彩，甚至迹近狂想，但仍然与这首诗的主题配合得恰到好处，它的主题恰恰是描写受害者。

在拜伦爵士的小诗中，有一首从来没有获得批评家的赞赏的诗恰恰是完全应该得到好评的，那首诗①是：

虽然我的苦难日子已经过去，
命运之星只闪着黯淡的光辉。
你善良的心不忍去揭露，
许多人其实都能发现的缺点，
虽然你的灵魂明明了解我身处逆境，
但甘心和我分担这一切苦难，
我心灵中想象的真正爱情，
只有在你身上才能找到。

我四周的自然在微笑着，
那是回答我最后的微笑，
我相信它是真诚的，

① 《给奥古斯达的诗章》(1816, 写给奥古斯达·李——拜伦的异母姐妹)。
——原注

因为这微笑使我联想起你。
阵阵撒野的风向海浪袭击，
真象我信任的友人攻击我一样。
他们掀起的巨浪激起了我的情绪，
正是他们逼得我离开你。

虽然最后希望的磐石已经粉碎，
碎片已经纷纷沉没在海水里，
虽然我觉得我灵魂充满痛苦，
但我不愿做痛苦的奴隶。
千般苦楚紧紧追逐着我：
它们会压垮我，却不敢把我轻侮，
它们会折磨我，却休想教我屈服——
我想起的是你，而不是苦楚。

虽然你是个普通的人，却不欺骗我。
虽然你是个女人，却不抛弃我。
虽然你让我爱，却不愿让我悲伤，
虽然你受到中伤，却决不动摇——

虽然你受到信任，并不拒绝我，
虽然你和我分手，却不是远远的离开我，
虽然你密切注意我，却决不毁谤我，
如果世人说假话，你决不会默不作声。

我并不责备这个世界，也不轻视它，

也不恼恨众人围攻我一个人——
如果我的心灵无法夸赞这个世界，
那该早些离开，否则就太蠢了。
如果这错误教我付出了巨大的代价，
甚至远非我始料所及，
我也已认定：不管损失多重，
这损失也不曾使我离开你。

从逝去的往事留下的伤痕中，
至少有那么多情意给我回想，
这一切告诉我，我最宝贵的
也的确是最最珍贵的：
沙漠里一道清泉飞珠溅玉，
茫茫荒原上挺立着一棵绿树，
有幽寂中飞来鸟语声声，
在向我的心灵传递你的信息。

虽然这首诗的音韵很生涩，诗律却是炉火纯青。再没有更崇高的题材出于诗人笔下。正是这样一种崇高的思想使得没有一个人觉得自己应该怨叹自己的命运，虽然身处逆境，却依然得到一个女人忠贞不渝的爱情。

我想留下一些时间引一首阿尔弗莱特·丁尼生的一首诗作为非常短小的例子来谈谈——虽然我真诚地说，我对这位作为有史以来最杰出的诗人表示遗憾。我认为他是最杰出的诗人之一，这并非因为他所激起的诗情在任何时代是最强烈的。没有一个诗人的诗象他那样洋溢着灵秀之气。在这儿我准备介绍他

一首诗，选自他的最后一首长诗《公主》(1847)：

泪水，这无端的泪水我不知道意味着什么，
从神圣的绝望的深渊中泛起，
弥漫心头，涌上眼眶，
眺望那秋色斑斓的田野，
想着那一去不复返的时光。

清新如朝阳，把来自地球那边的帆船照亮，
那帆船上载着我们的朋友
哀伤如余辉，让我们喜爱的万象
曳着红光消融在地平线下。
又是清新，又是哀伤，那一去不复返的时光。

啊，灰黯，奇幻，象夏晨的微光，
垂死的耳朵听那睡眼惺忪的百鸟，
唱出第一支歌曲；窗外渐渐泛白，一片光明
映入行将干涸的眼睛，
又是哀伤，又是奇幻，那一去不复返的时光。

亲切如爱人死后回想起的狂吻，
甜蜜如虚幻的梦想中的接吻——
印在属于别人的嘴唇上；深切如爱情，
深切如初恋，怀着无限的悔恨，
哦，生中之死，那一去不复返的时光。

至此，我努力把我对诗歌原理看法告诉你们，虽然很粗略，很不成熟。我的目的是要说明这一事实：当这个原理本身完完全全说明人类对美的极致的渴望时，这种原理总是体现在灵魂的升华中，它与那种心灵在陶醉状态中的狂热大相径庭，与那种是理智满足的真理也完全无关。至于激情，唉，它会使灵魂堕落，而不会使灵魂振奋。相反爱情，真实的，神圣的爱神——优莱尼埃^①，与狄安娜·维纳斯不同，它毫无疑问是所有诗歌题材中最纯正的，最真实的。若论真理，那是这样的：如果通过所得到的真理，我们可以看出以前看不到的一种和谐，那么我们就可以立刻体会到真正的诗歌的效果，但是这种效果只与和谐有关，与真理没有一星半点的关系，真理只是使和谐更明显而已。

然而，只要了解一下某些纯粹元素在诗人身上所产生的真正的诗的效果，那么对于什么是真正的诗，我们就会更直接地获得一种清楚的概念。在太空中的日月星辰，在盛开的鲜花中，在一簇簇的矮灌木丛中，在一畦畦田地里的麦浪滚滚中，在高高的东方树木的倾斜中，在青色的远山中，在团团的浓云中，在银涛滚滚的河流中，在掩映有致的小溪的闪光中，在幽僻的湖畔，在微波不兴的湖水中，在象星光那样晶亮的，幽静的泉水深处，他懂得了那些营养他灵魂的可口的食品。又在百鸟和鸣中，在爱奥勒的竖琴^②中，在晚风的吹拂中，在森林的哀鸣声中，在向海岸发出悲号的涛声中，在树丛的清楚的嘘息中，在紫罗兰的清芬中，在风信子醉人的浓香中，在黄昏时向他飘来的幽香中，那

① 天国的爱与人间凡俗的爱不同，狄安娜是地上的女神，维纳斯的母亲，性爱的女神，而优莱尼埃是希腊天文学的缪斯，因此说“天国的”。——原注

② 爱奥勒是希腊神话中的风神，人们认为当时流行的风琴与风拂过琴弦的声响相关。

幽香从遥远的荒岛，越过深不可测的茫茫沧海而飘到这儿，他发现了它。在一切高尚的思想中，在超脱世俗的动机中，在正义的冲动中，在豪迈、慷慨、和自我牺牲的行为中，他获得了它。在美人的姿色中，在她的步履轻盈中，在她炯炯有神的两眼中，在她优美动听的声音中，在她轻柔的笑声中，在她的叹息中，在她衣裳悉悉索索和谐的声音中，他感到了它。在她温存的爱护中，在她炽烈的热情中，在她善良的心地中，在她温顺的，又富有献身精神的忍耐中，他深深地体会到它。但最重要的是，啊，最最重要的是，在她纯洁的，忠实的，伟大的，至圣至神的爱情中，他向它祈求，向它膜拜。

最后，让我朗诵另一首短诗来结束这篇讲话，这首诗在本质上和我前面所引的诗大不相同。诗的作者是马柴威尔，题目是《骑士之歌》①，若以现代人的完全清醒的理智去看战争的逆天背理，我们的确不会有那种心情与他们那种思想感情发生共鸣，从而欣赏这首诗的真正的美。要完全做到这一点，我们必须幻想自己是古代骑士。

跨上骏马！英勇的骑士们，跨上骏马！
赶紧把你们的盔甲戴上：
死神的使者，荣誉和尊严都在召唤
我们重上战场。

一朝利剑拿在我们手中，

① 威利姆·马柴威尔(1797—1835)，苏格兰诗人，其诗在1832年结集。——
原注

我们的眼眶里决不会泪珠汪汪。
我们英勇豪迈地分别，
一点也不留恋最美丽的家乡。

让吹笛子的情郎，还有胆小鬼，
淌眼抹泪，泣不成声，
我们的天职是英勇地打仗，
死得象一个英雄！

陈克明 译

（译自《诺顿美国文学选集》第1卷，1979年）

纳撒尼尔·霍桑

《七个带尖角阁的房子》序言

当一个作家把自己的作品称为浪漫传奇 (Romance) 时，不言而喻，他是为了在一定程度上取得体裁和写作风格方面的某种自由；但在他明确宣布自己是在写一部小说 (Novel) 的时候，他可不敢贸然这样做。小说创作一般要力图极其细微、逼真地表现人的经历，不仅是可能有的经历而且是确实存在过的、普通的经历。传奇则不是这样：诚然，作为一种艺术形式，它也要严格服从一定的规律；违反人类心灵真理的作品也会被视为不可饶恕的罪过，然而，传奇作家却可以在特定情况下通过自己的筛选或创造来表现这种真理。他还可以酌情运用对故事气氛的渲染使画面的光线或明或暗，使阴影加强或加深。毋庸置疑，明智的作家在使用这些手法时，总是非常谨慎。他懂得，光怪陆离的东西决不可用来充实实质内容，它至多只能用来给作品增加一点淡淡的，时隐时现的色泽。当然，传奇作家即使不那么谨慎，也很难说是犯了什么创作上的过错。

本书作者在这部作品中为自己提出自始至终都以传奇的要求为标准，至于作者取得了多大的成功，幸而不能由本人来作出判断。这个故事之所以成其为传奇，在于它试图将遥远的往事和飞逝的现实溶为一体。这是一个年代久远的传说，从淡忘了

的古代流传到今世，源远流长，但却保持了一些原有的传奇色彩。读者完全可以根据个人的兴趣，或置作品的这种传奇色彩于不顾，或让它随故事中的人物和情节而飘动，从而取得图画似的效果。不过，由于这篇故事的叙述朴实无华，利于发挥这种长处，但写起来却显得更加困难。

许多作家都很强调某些警世的寓意，而且将其作为作品的目的而宣布。作者在这一点上也不甘落后。他赋予这个故事的寓意是：上一代的罪孽传给下一代，抵消掉它所换来的一切暂时利益，成为一种纯粹的、无法控制的祸害。如果这个传奇故事能够使全人类（或者使任何人）懂得：不义之财会给后辈带来杀身之祸、灭顶之灾，直至这些财富化为乌有，那么作者必将倍感快慰。不过话说回来，作家本身其实不至于有这般想象力，大言不惭地教诲人类。即使传奇能有任何教益，或具有任何感染力，也往往是通过潜移默化而不是明显可见的过程而取得的。因而，作者认为，为了突出寓意而削弱故事，必将事倍功半，就象人把大头针插进一只蝴蝶，夺去它的生命，使之僵化并破坏了它优美自然的风姿。一个高度真理经过公正、细致和精心地锤炼，可以使作品步步生辉，并于最后被推向高潮；这可能会增加某种艺术性的光彩，但决不能使作品的结尾比其开端更真实，也不会更明显。

读者或许会为本故事中虚构的情节设想出某个实际的地点。如果历史事实允许——这一点对作者虽然不甚重要，却必不可少——作者倒是宁愿回避这类情况。且不论其它的指责为何，这种情况将使传奇作品遭受到一成不变的、极其危险的批评，因为它将作者自己虚构的情节几乎完全与当时的历史现实正面结合了起来。其实，作者无意去描述风土人情，也不想干预

某一社区的特点，对这些特点作者是怀着合宜的、自然的崇敬心情的。他只不过是虚构了一条街道，这街道并没有侵犯任何人的私人权利；他只不过是虚划出一块土地，而这块土地的主人是不存在的；他只不过虚构了一幢房舍，但所用的都是长期以来人们修筑空中楼阁的材料，作者相信这些做法不能算做什么不可饶恕的罪过。故事中的人物虽然自称家世久远，出身名门，其实不过是作家的虚构之作——或者说是他自己的揉合的产物，因此，他们的优劣远远谈不上会给他们自称居住在那里的历史名城（马萨诸塞州的萨勒姆市。——原编者注）增添光彩或败坏名声。总之，如果读者把他的作品——特别是在他暗指的地区——完全当作一部传奇来读，作者将感到非常高兴，因为这个故事与其说与埃塞克斯市这块真实的土地有关，还不如说它与天上的任何一块浮云的关系更大。

列诺克斯，1851年1月27日

胡冬朵 译

（译自《诺顿美国文学选集》第1卷，1979年）

华尔特·惠特曼

1855 年版《草叶集》序言

美国不排斥过去，也不排斥过去时代在各自形式下，在不同的政治下，在种种思想或在各式古老宗教下所产生的东西……它平静地接受经验……它并不如一般所想像的那样，因为适合于旧生活要求的痕迹还依附在当前的思想、行为和文学上，纵然那种旧生活早已发展成为新形式下的新生活，而觉得不可忍耐……它看到从活人食宿的地方把死人抬出去总是要慢慢地……看到在门口他还要逗留一下……看到在他自己的时代它曾是最合适不过的……看到他的事业已传给后来强壮健美的继承人接受过去了……而后来者对他自己的时代又将是最适合的。

美国各族人民在任何时候恐怕都是地球上最具有诗的气质的。要紧的是合众国本身就是最伟大的诗篇。跟它的规模广阔和生气勃勃对比，世上迄今为止最广阔最活跃的也显得驯服呆板了。在人类的活动中终于发生了某些可以比得上白昼黑夜的众所周知的活动的事。这里不仅是一国而是人多物博的众国之国。这里有的是在大量群众中进行的，不受拘束的光辉行动，必然对繁文末节不加理睬的行动。这里有殷勤好客的英雄本

色……这里有心灵酷爱的粗犷不羁，毛发猬然，广阔空间，散乱不治和全不在乎。在这里有一种行为，它蔑视与合众国里的群众和人群的巨大胆气不相符的渺小，它眼光远大，不受约束，勇往直前，并且散布着丰富而美妙的慷慨大方。人们看到它肯定拥有冬夏的财富而永不困乏，只要土地上长粮食，果园中结苹果，海湾里有鱼，男人能叫女人生孩子，就永不会如此。

别的国家通过代表来显示自己……但是表现合众国精神最好最多的却不是它的行政或立法机构，也不是它的大使和作家，也不是大学、教堂或客厅，甚至也不是它的报纸和发明家……而永远是普通人民。他们的举止言谈、衣着、友谊——他们精神面貌的明快坦率——他们不经意中举止的美……他们永不丧失的对自由的热爱——任何一个州的公民们都被其他州的公民们所真正承认——他们被激怒了又令人生畏——他们对新鲜事物又好奇又欢迎——他们有自尊心和奇妙的同情心——又有对受到怠慢的敏感——他们那种从不知道面前有什么高他们一等的人的神情——他们讲话的流利——他们对音乐的酷爱，这是男子气的柔情和心灵自然高雅的无误的征象……他们的好脾气和慷慨大方——他们的选举的吓人的重要——总统要向人民脱帽招呼而不是人民向他脱帽招呼——这些也是无韵的诗。这首诗在等待着无愧于它的雄伟不羁的艺术表现。

得天独厚，人口众多，若不伴以公民精神上的伟大和慷慨那将是荒唐的。人口稠密的各州，街道，汽船，兴旺的买卖，兴旺的农庄以及资本、学问都不能代替人的理想——诗人也不能代替。对过去的回忆也不能代替。一个活生生的民族永远给人以深刻

印象并最易具有最大的威望……也就是说从它心灵中生出来的威望。这种威望是对个人，国家，现实的行动，崇高的美，和诗人的题材运用得当的总和——难道非一代一代步步后退到东方文献不可！难道看得见的美而神圣的东西就一定赶不上神话里的东西！难道人类不是在任何时代都留下自己的痕迹！难道西方新大陆的发现和开发和自那以来在南北美洲发生的事就比不上古昔的小小舞台或中古时代无目的的梦游！合众国的自豪使得它撇开城市的富庶精致和农商业的全部收益，以及地理上的幅员广大或外表上采金——新的州在不停地孕育——每年十二月国会开会，议员如期从气候迥异的各处和最遥远的地方到来……青年技术工人和一切自由的美国男女工人的高尚品质……普遍存在的热情，友谊和事业心——男女的完全平等……普遍的性爱——人口的滋长——工厂，商业贸易，节省劳力的机器——北方佬的经营手段——纽约的救火队员和射击比赛——南方的种植园生活——东北，西北和西南的特色——奴隶制度和保护它的手颤巍巍地向各处伸出和对它的严正反对，除非奴隶制取消了，或口和舌都不动了才能停止的反对。为了表现这些，这美国的诗人将是不凡的，崭新的。表现应当是间接的，不是直接的，或描述的或史诗式的。它的质量通过这些而走向更高。别的国家的历史和战争一经歌颂，它们的世代和人物一经表彰，诗的能事已尽。我们共和国的颂歌可不能这样。这儿的主题富有创造性而远景无限。在可敬爱的刻石立碑者之中来了一位，他有决心而科学地计划着，并能在当前还缺少碑碣之处看到未来的坚实而美妙的丰碑。

在一切国家中诗料矿藏最丰富的合众国最需要诗人，而且无疑会拥有最伟大的诗人，并最大程度地使用他们。不应是合

众国总统而应当是诗人才是公共的裁决者。伟大的诗人在全人类中是最平易的人。不是在他身上，而是离开了他，事物才是离奇、古怪或怪诞的。不是地方的都不好，是地方的都不坏。他所给予每一事物或质量的都恰如其分，不多也不少。他是分歧的仲裁者，他又是关键。他是时代和国家的平衡者……该提供的他提供，该阻止的他阻止。如果和平是常规，就从他那里说出了和平的精神，广大，富庶，节俭，建立人口众多的城市，鼓励农业和艺术、商业——照亮对人的研究，对心灵的，对不朽的研究——联邦的，或州的或市的政府，婚姻，健康，自由贸易，陆地和海上之间的旅行……没有太近的，也没有太远的……天上的星也不太远。在战争中他是最可畏的战争力量。谁得到他就得到了马匹、战士……他能取得工程师从未见过的大批最好的大炮，如果时代精神懒散而迟钝，他知道如何来唤醒……他能使自己说出的每一个字都一针见血。在平淡无奇的习惯、服从或立法之下有什么停滞了，他可从不停滞。服从不能掌握他，胜利的光辉正致力于产生朴实而不可战胜的许多高大的人或一个高大的人。

美国诗人应贯通古今，因为美国就是包含各种族的种族。他们中的诗人应当广大如全民。对他来说，其他大陆都是来向他做出贡献的……他接待它们是为了它们，也为了自己。他和他的国家精神相通……他以一身体现了国家的地理，自然生活，河流，湖泊。每年涨水又常改道的密西西比河，密苏里河，哥伦比亚河，俄亥俄河，有瀑布的圣劳伦斯河和雄伟的哈得逊河灌注到任何地方的也没有灌注在他身上的多。维吉尼亚州和马里兰州的内海上的蓝天，马塞诸塞州和缅因州海岸和曼哈顿海湾上的

蓝天，商普兰，伊丽，安大略，休伦，密失干，苏皮略六个湖上的蓝天，得克塞斯，墨西哥，佛罗里达，古巴海上和加利福尼亚和俄勒冈州海岸的蓝天和下面蓝色海水的协调并不胜过诗人和上面的蓝天，下面的蓝海的协调。长长的大西洋岸伸长了，太平洋岸伸长了，他也毫不费力地向南或向北和它们一样伸长。他还在它们之间从东到西地延伸，并反映了中间的一切。在他身上有某种东西坚强地生长着，超过了松树，雪松，铁杉，栎树，洋槐，栗树，柏树，山核桃，酸橙，叶杨，鹅掌楸，仙人掌，野葡萄，罗望子树和柿树的生长……又有海带缠结着象任何藤丛和沼泽湿生植物那样……又有被透明的冰所笼罩的森林，树枝上挂着冰柱，在风中破裂出声……又有山坡和山巅……又有芬香自由的牧地如同多树平原，高原，大草原一般……又有高翔，歌声和啸叫同野鸽，啄木鸟，黄鹂，大鶲，黑鳽，红肩鹰，鹗鸟，白鶲，印度鸡，猫头鹰，水雉，苍鹭，杂色麻鸭，山鸟，模仿鸟，鹤鶲，秃鹰，夜鹭，老鹰相唱和呼应。在他身上留下了母亲和父亲双方遗传的面貌。在他身上贯注了真实的东西的和过去现在史实的本质——截然不同的气候，农业和矿山的本质——红种土著的各族人——驶入陌生港口或者在峭壁旁海岸停泊的饱经风雨的船只——南北部的最早居民点——矫健的身躯和筋骨——1776年的桀骜不驯^①，战争，和平，制订宪法……联邦周围总有一批说胡话的人在包围，可它总是那么平静而不可犯——移民的不断到来——港口环抱着的城市和绝妙的海景——未经测绘的内地——木屋，林间空地，野生动物，狩猎者……自由的行业——渔业，捕鲸，是他掌握了服从。他站得高不可及，转运着集中的光芒……他用一指转运着

① 指美国革命。——译者注

枢轴……他站着不动就使最快的赛跑手困惑，能容易地赶上和笼罩他。时代走向无信义，喜欢甜蜜而无聊的事，他就用坚定的信念来顶住……他摆出自己的菜肴……他提供滋养男人和女人的可口的粗肌理肉类。他的头脑是最高的头脑。他不辩论……他只判断。他不象审判官那样判断，而是象太阳般地笼罩在不由自主的东西上。他看得最远，所以他信念最强。他的思想是事物的赞歌。脱离了他所处的水平而谈论什么灵魂、永恒和上帝，他是不作声的。他不大把永恒看做一出有前奏和收尾的戏文……他在男人和女人中看到了永恒……他不把男人和女人看做是梦或灰点。信心是心灵的除菌剂……它普遍存在于普通人民里，保护着他们……他们从不放弃信仰、期待和信任。一个不识字的人身上具有的难以形容的新鲜感和不自觉会使最高明的天才的表达能力显得不足而可笑。诗人无疑看到了不是大艺术家的人能和大艺术家一样的神圣，一样的完美……他自由使用破坏和改造的力量但从不使用攻击的力量。过去的是过去了。如果他不树立起高明的榜样，并在每一步中证明他是好样的，他就不合格。伟大的诗人一出场就能服众……不是商谈，不是斗争，也不是任何有打算的企图。看，他从那边过去了，跟在他后面看着！没有留下任何绝望的痕迹，或者厌世，狡猾，排他的痕迹。或者因出身肤色而不光彩的痕迹，或者对地狱的幻灭和对地狱的需要的痕迹……从今以后不许再有人因为无知，软弱或罪恶而被瞧低了。

伟大的诗人简直不知狭隘渺小为何物。假如他给以前认为渺小的东西以呼吸，它就会以宇宙般大的宏伟和活力扩张起来。他是先知……他又是常人……他本身就具备一切……别人和他

一样,只不过他看到了这一点,他们没看到。他不是歌咏队的一员……他不理会什么规章……他是规章的主人。视觉作用于其它的就是他作用于其它的。谁了解视觉的有趣的秘密?其它感觉互相证实,但视觉的证明只有它自己,并且预示出精神世界的特点。只要看一眼它就嘲讽了人类的一切调查研究和世上一切仪器图书,一切学问。只要你打开一枚桃核的空间,远近接触,接触落日并使一切事物以电的速度轻轻地,及时地,不混乱地,不推不挤地进来,那还有什么神奇的?什么是不象可能的?什么是不可能的,无根据的,或者是含糊的?

陆和海,动物中的鱼和鸟,天空和星迹,森林,山巅和江河不是小题材……但人们期待诗人所表现的不止于总是附着在不会讲话的实物上的美和尊严……他们期望他表现出现实和他们的心灵之间的连系。男人和女人能很好地看到美……也许和他一样地好。猎人,林户,早起者,种园人和种地人的热情顽强,健康女人对男子汉气的身躯,对航海者,对牧马人的爱,对光明和户外生活的激情,这一切都从不同方面表示在户外生活的人对美无疑能感受这是早已有的,而且诗意也存在于他们身上。他们永远不需要有诗人的帮助才能感受……有人也许需要,但他们永远不会。诗意不是陈设在韵律里,不在整齐统一里,不在对事物的抽象殷勤,也不在悲伤的抱怨或良好的概念里,诗意是这些和许多其他东西的生命,诗意在灵魂里。韵律的好处在于留下了更加甜美而茂盛的韵律的种子,整齐统一的好处在于它能把自己传导到自己地下的根里面不表现在外。完美无缺的诗篇中的韵律和整齐统一是依照诗的规律自然生长出来的,而且是象花丛中的丁香或月季那样无误而随意地生出来,并且赋有象栗子、橙

子、瓜、梨那样的结实的形状，放出从形式上摸不着的芬芳。最好的诗或音乐，或演讲或朗诵的流畅和华饰都不是孤立的而是有所依傍的。一切的美都来自美的血液和美的头脑。如果一个男人和女人能兼有两方面的伟大，那就够了……这一事实将弥漫宇宙……但是百万年的笑谑和华装却不会如此。谁要是在修饰或流畅上用心将不可救药。你应当做的是：爱大地，爱太阳，爱动物，鄙视财富，对每一个请求的人给予施舍，为愚人和狂人仗义执言，在他人身上使用你的收入和劳力，憎恨暴君，不要争议关于上帝的事，对人民要耐心和抚爱，不对任何知道或不知道的东西，不对任何个人或许多人脱帽致敬，和强有力的人们，和青年以及家庭中的母亲们不受拘束地来往，在你一生中的每一年每一季都要在户外读读这本书里的草叶，重新考虑你在学校或教堂里听到的或在书中读到的一切，抛弃侮辱你自己灵魂的东西，这样你的肉体就将成为一首伟大的诗，不但语言无比流畅，并且在你的嘴唇上和面貌上的无声纹路中，在你的睫毛上，在你身体的举动和关节上也看得出无比流畅……诗人不应当花时间在不需要的事上。他应当知道土地总是耕好并已上了粪的……别人可能不知道，但他应当知道。他应当马上去创造。他的信心应当在他接触的任何东西的信心之上，而且应当掌握一切感情。

已知的宇宙拥有一位完美的恋人，他就是最伟大的诗人。他高度具有永恒激情，对偶然的事件或可能发生的幸与不幸的事不加理会而每日每时只祈求得到他最甜蜜的报酬。足以阻碍或毁灭别人的只给他走向接触和性爱的快乐的火热进程增添燃料。和他的程度比起来，别的人能接受快活的程度是小到无可再小了。而对黎明的景色，森林冬景，游戏的儿童，或以手臂搂

着男人或女人的脖颈之际他与从上天或最高之物能期望得到的亲密相通。他的爱高于一切的爱，是从容而广大的……他给自己在前面留有余地。他不是犹豫或多疑的恋人……他有把握……他蔑视间歇。他的经验和雨露欢欣不是无意义的。没有什么东西可以干扰他……受苦和黑暗不能——死亡和恐惧也不能。对他来说，抱怨，嫉妒，羡慕都是已埋葬在地下的腐烂尸体……他看着它们被埋葬下去。海对岸，岸对海都没有他对自己的爱和对一切完善的和美好的都将结出果实那样有把握。

美总要开花结果，这不是可成可败的……它和生命一样是注定了的……它和万有引力那样准确无误。从此眼男生一眼，从此耳男生一耳，从此口男生一口，对万物与人之间的和谐永远觉得好奇。和这些相应的不止是被认为代表其余的委员会的完美无缺，而且同样在这“其余”里的完美无缺。这些懂得使群众和洪流成为完美无缺的规律……这规律的极致是每一事物都为自身并从自身再前进……它慷慨而无私……昼夜没有哪一分钟，陆海没有哪一亩地没有它存在——天没有哪一个方向，没有哪一个行当和职业，没有哪一事态的发展中没有它存在。就是因为这个，关于美的恰当的表现才有准确和平衡的问题……任何一部分不必突出于其它部分之上。最好的歌手不是那具有最婉转有力的歌喉的……给人以快感的诗歌并不是那些在韵律、比喻和声音上最漂亮的。

最伟大的诗人在你听或读他的时候，既不费力也不显露出这是怎么达到的，就使任何或一切事件、激情、景色、人物的精神都作用于你的性格上，有的多一些，有的少一些。要把这一点做

到了就是和追赶及跟随时间的那些规律在竞争。目的一定无疑是在那里，了解这目的的线索一定也在那里……而最微小的迹象是最好的东西的迹象，然后又成为最清楚的迹象。过去，现在和未来不是分离而是结合的。伟大的诗人把将是的，已是的和正是的形成一致。他把死者从棺木中拉出来让他们重新站起……他向过去说：起来，在我面前走过，让我能感觉到你。他学到了那一课……他把自己放在将来变为现在的地方。伟大的诗人不止于把光芒照射在人物，情景和激情上……他最后走上来终结了一切……他画出了高峰而没有人能说出它们的作用是什么，或者再上去还有什么……他在最最边缘闪烁了一刹那。在那最后的半掩的一颦或一笑中他是绝妙的……看见了他离去的一瞬间那场面的人，在以后多年中都会受到鼓励或感到恐怖。伟大的诗人不说教或者运用道德准则……他了解心灵。心灵有无限的自豪，表现在从不承认自己本身以外的经验。但他具有和自豪同等的无限同情，两者平衡，一动另一也动，谁也不能走得过远。艺术的最核心的秘密和这一对双生儿是同宿的。伟大的诗人则紧处于两者之间，它们对他的风格和思想是性命攸关的。

朴实是艺术的极致，文学的光荣和篇章灿烂的源头。没有比朴实再高的……一有过分或模糊就不好补救。掌握脉搏起伏，深入思想精微，并能把一切事物恰如其分地说出来，这种能力既不普通，也不非常不普通。但是在文学里能以动物动作般的准确和自然，以及林中树木，路边小草的无可置疑的情感来说话，则是艺术的完全胜利。如果你看到谁能做到这一点，你就是看到了古往今来世界万国艺术家里的一位大师。你从体验他所得到的满足决不下于体验海湾上灰鸥的飞翔，或者纯种良马的矫

健动作，或者向日葵高高在花茎上倾斜，或者太阳在天空运行，和随后的月出所得到的满足。伟大的诗人不大有突出的风格，他是不增不减的流逝思想和事物的渠道，同时也是他自由表达自己的渠道。他向自己的艺术宣誓，我将不胡乱摇手，我不允许我的作品中有什么文雅，什么效果，什么创造性来在我和他人之间架起屏幕。我不让任何东西夹在中间，哪怕是最豪华的屏幕。我说什么就准确地照它原样说。谁能办到就让谁去赞人，惊人，迷人或慰人，我的作用就象健康，温度，白雪的作用，不管别人说什么。我经历的和我描画的将从我的作品中显出而没有一点是我在那里写作的痕迹。你们将站在我旁边同我一起向镜子里望着。①

大诗人的传统活力和无瑕身世将从他们的不受拘束上得到证明。英雄人物总是轻松地通过，走出不适合他的习惯，先例或权威。在作家，哲人，音乐家，发明家和艺术家的特性中没有什么比那种从新的自由形式前进中表现出的无言的蔑视其余更美妙的了。针对着诗、哲学、政治、机械、科学行为的需要中，针对着艺术技巧，一个恰当的本土大歌剧，造船术，或任何技术的需要，能贡献最伟大的创造性实例的就永远永远是最伟大的。最纯粹的艺术表现是找不到值得自己在其中表现的天地而自己创造了一个新天地的那一种。

大诗人送给每一个男人每一个女人的信息是：在平等基础上来会我们。只有这样你们才能了解我们。我们不比你们高明。

① 见莎士比亚《哈姆雷特》3幕2场哈姆雷特和演员们的谈话。

我们拥有的你们也拥有。我们享受的你们也可以享受。你们以为只能有一个至高无上的吗？我们肯定地说，是有无数至高无上的。而一个并不能补偿另一个，就如同一个人的视觉不能补偿另一个人的视觉一样……而人之是否好或者伟大，全要看他们是否自觉到一种高贵感。残害肢体，残酷的战争，沉船，天时突变和海的威力，自然的运转，人欲的交战，尊严，恨和爱这些东西的崇高到底在哪里呢？是不是心灵中有种东西在说：狠上，快上，我在这儿，也不管哪儿，都是主宰，我是天空的动荡和海上狂涛的主宰，我是自然和激情和死亡的主宰，也是一切恐怖和痛苦的主宰。

美国的歌手应当在慷慨、热情和鼓励竞争者上表现突出……他们应当属于全世……没有垄断，没有机密……乐于把任何东西传给任何人……日夜渴望有能同自己相比的人出现。他们应对财富和权利不经心……他们就是财富和权利……他们应看到谁是最富有的人。最富有的人是从他自己内含的大于一般的财富中找到相当的东西以面对他看到的一切表象的人。美国的歌手不应只描画一种人，也不应只描画各层兴趣中的一两种，或者多写爱情，多写真理，多写心灵，多写身体……也并不对东部各州厚于西部各州，或北部各州厚于南部各州。

准确性高的科学和它的实际运动对伟大的诗人不是限制而永远是鼓励和支持。开始和记忆在那里……最初举起和最能扶持他的膀臂在那里……在经历了一切之后他的归宿还是那里。水手和旅行家……解剖学家，化学家，天文学家，地质学家，骨相家，神灵学家，数学家，历史学家，词典学家都不是诗人，但他们是诗人的法规制订者，他们的成就是每一首完美的诗的结构

基础。不管什么发生了，或者什么给说出了，他们都提供孕育它的种子……灵魂的看得见的证明在它们之中，也由它们提供……强壮的歌手要有他们的父性原质才能生得出来。如果父子之间应有爱和相互满足，如果儿子的伟大是父亲的伟大中流出来的，那诗人和实证科学家就应互爱。在诗的美中见到了科学的羽饰和最高的赞赏。

对于知识的生命力，对于探讨各种质量和各种事物的深义具有信心，这是伟大的。在这儿冲击旋转的是诗人汹涌的心灵，但它永远是自己的主人。深处是无底的因而是平静的。无邪和赤裸重现出来……它们既非谦虚也非不谦虚。整个关于特殊或超自然事物的理论，和一切与它有关连的或从它引伸出来的，都如梦一般地离去。已经发生的……正发生的和任何可以和必须发生的，不管如何，活生生的诸法则包含一切……对任何情况，对一切情况它们是足够用的……不能催促也不能阻止它们……它们也足够使用于不被那巨大而明确的结构所接受的事的奇迹，或人的奇迹，在那结构里的每一运动，每一草叶和男人女人的躯壳和精神，以及一切有关他们的，都是说不出来那么完整的奇迹，都互相关连可又有区别，各得其所。承认在已知的宇宙中有任何东西比男人和女人还神圣，这也不符合心灵的实际。

男人和女人和大地以及大地上的一切都应当依他们的本色来对待，对他们的过去，现在和将来的察考不应当间断，而且应完全公正地进行。在这个基础上哲学进行沉思，不断向诗人望着，永远认为一切人都追求快乐的永恒倾向和那些对感觉和心灵来说都是明确的东西并非不一致。因为一切人都有追求快乐

的永恒倾向才使得清醒的哲学有意义。比那个包含较少的……比光学和天文运动的规律较小的……或者比在今生，无疑还有来生，控制着盗贼，说谎者，贪吃者，酒鬼的规律较小的……或者比时间的延伸，或密度的缓慢形成或地层的耐心升起较小的——就无关紧要。把上帝放在一首诗里，或哲学体系里，好象他在和某种存在或影响相争，这也无关紧要。清醒和整体观念是巨匠的标志……坏了一条原则就坏了一切。伟大的巨匠和奇迹无缘。作为群众的一员，他才看到自己是健康的……他看到有反常的突出就要造成隔阂。在完美的形态中有共同的基础。处于普遍规律之下是最妙的，因为那样就和它相当。大师知道自己是难以形容地伟大，一切都是难以形容的伟大……譬如说，没有什么是比生养孩子和把他们带大再伟大的了……而生活又是同感受和表达同样伟大的。

在大师们的身上，政治自由的思想是不可少的。只要有男人和女人存在的地方，自由总为英雄们所热爱……但是从其他人得到的热爱或欢迎，从来超不过从诗人们那里得来的。他们是自由的声音和阐述者。他们从古到今都无愧于这伟大思想……自由是托付给了他们，他们必须保持下去。没有什么比它更重要，也没有什么可以歪曲或贬低它。大诗人的态度是鼓舞奴隶，吓倒暴君。他们头颈一摇，脚步一响，手腕一挥，对一方就十分危险，对另一方则十分有希望。和他们接近一会儿，虽然他们既不说话也不提意见，你就可以学到真正的美国经验。因为一次失败，或两次失败，或任何次数的失败而丧失了良好意图的，因为人们偶然的漠不关心和忘恩负义，因为权势露出了獠牙，或者因为军队，大炮，刑律而丧失良好意图的人，对自由都不

会有多大作用。自由依靠自己，不邀请谁，不许诺什么，它处在光明平静之中，肯定而安详，并且不知道什么是失望。在众多的杀声中和不断前进后退中，战争热烈进行着……敌人胜利了……监狱，手铐，锁链，脚镣，断头台，绞索，枪弹完成了它们的任务……事业停顿了……粗壮的咽喉含着自己的鲜血……互相碰见时青年人的睫毛低向了地面……是自由离开那儿了吗？不会，永远不会。自由决不第一个走开，也不是第二个，第三个，……它等着别的人一齐走……它总在最后……。对牺牲了的英雄人物的记忆完全消失了的时候……公共场所宣讲者口中嘲笑了爱国者的伟大的名字的时候……给孩子们起名字不用这些反而用暴君和卖国贼的名字的时候……不肯痛快给自由人以法律而为告密者和告密费订出的法律却合乎人们口味的时候……你我一起在外面走动，看到无数弟兄们回报我们以平等的友谊，并且不承认任何人是主人，而感到痛苦的同情的时候——和我们看见有奴隶存在而感到一种高尚的愉快的时候……心灵隐退到黑夜的静思，回想经过的一切，而由于把一个无助的无辜的人送回压迫者手中，或置于更坏的情况下言谈或行动而狂喜的时候……各州所有的可以容易地实现真正美国性格的人还没有这样做的时候——大批谄媚的人，易受骗的人，背叛者，政治寄生者，进行秘密活动以求获得市政，议会，法院，联邦议会职务或总统地位者不管成功与否都可得到人们的爱戴和支持的时候……做一个高薪的屈从的傻子或流氓，比做一个不必对任何人脱帽致敬，眼光沉着，心情坦白慷慨的最穷的工人或农民更好的时候……城镇、州或联邦政府施加的奴役或大小规模的压迫都可通行，不能及时依其程度受到惩罚，而又极少有逃避可能的时候……或者不如说男人和女人的全部生命和全部

灵魂都从地球上的任何部分排除出去了的时候——只有在那时，自由的本性才能从地球上那一部分排除掉。

因为包含宇宙的诗人的特性集中于诗人真实的身体、灵魂和对事物的喜悦，它们在真实性上就优于一切小说和传奇。它们表现自己就给事实蒙上一层光辉……白昼给加上了更强烈的光……初日和落日之间的暗处也加深了多倍。每一具体的物件，条件，综和，过程都表现出一种美……乘数表里有一老年里有一木工的手艺里有一歌剧里也有……使用蒸汽或张开满帆的，船身巨大，外表利落的在海上的纽约快船闪耀着无比的美……美国各界和政府中的协调也发出它们的美……最通常的明确意图和行动也发出它们的美。包含宇宙的诗人通过一切干预、掩盖、动荡和奇谋来达到各基本原则。它们是有用的……它们使贫困免于缺乏，使富有免于骄傲。它们说你大有产者不应当比任何别人发现或感觉得更多。图书馆的主人不是花钱买了它而拥有所有权的人。任何人，每一个人都是图书馆的主人，只要他能就不同的语言，科目，风格来读馆中的书，并使书籍能从容进入他们头脑，呆下来，力使他有收获，使他充实，有力，丰富和开阔……强有力，健康和有成就的美国各州不应从违反自然的范例中获得乐趣，也不应当允许这种违反。在图画中，在使用矿物或木料的熔铸或雕刻中，在书籍和报纸的插图中，在任何喜剧或悲剧内容的版画中，在织物的花样中，以及在任何用来装饰房屋、家具、服装，放在墙饰和纪念碑上，放在船头船尾上，或者在户内户外任何地方放在人眼前的任何东西，如果歪曲了真实形象，造成了荒诞的人物或地点或事件，那就是令人厌恶而不可耐的。特别是人的形象，因为它伟大所以决不能把它搞成

可笑的。在作品的修饰上不能容许任何夸张……但是符合于户外的完美事实，从作品本身性质自然流出，不可遏止地产生，并为使作品完整所必须的修饰是可以允许的。大多作品要不加修饰才最美……夸张在人的生理上要造成祸害。干净、有生气的儿童只有在每天能看到自然模式的范例的社会里才能生得出来……伟大的天才和各州人民不应当降低成为不实的传奇。历史能好好地叙述出来就不需要有传奇了。

不屑于运用末技和具有完全的个人坦率也是大诗人的本色。然后人们发出一种自然的喜悦并从他们头脑中迸出神圣的声音：坦率是多么美好！完全坦率的人的一切缺点都可饶恕。从今以后让我们谁也不要说谎，因为我们看到光明正大可以赢得内心和外在的世界，而且一无例外，可是自从地球成形以来欺骗、机谋或撒谎从不能吸引它的哪怕最小的颗粒或它的影子上的最浅的痕迹——而一个鬼祟或阴诈的人在笼罩某一州或合众国各州的财富和地位之下总要被发现和被鄙弃……心灵从不受愚弄，也从不能愚弄……不受心灵点头赞赏的得意只能发出臭气……在地球上的任何大陆上，在任何行星上，或卫星上，或星球上，或小行星上，或在太空中的任何部分里，或在密度的中心，或在海洋的湿流下，或在婴儿未生之前的状态下，或在更年期的任何时候，或在我们称之为死亡的状态之后，或者在生命力停顿或活动延长之后，或者在任何地方的形成或改革的过程中，都没有生长过本能地仇恨真理的人。

极端的小心；或者说远虑，最好的身体健康状态，远大的希望和对比，对妇女和儿童的亲爱，大规模养育和破坏和其间因果

关系。充分体会大自然的统一，和体会这种精神也适用于人事……这些是被世上的脑力浮想为伟大诗人从他娘胎里起，也是他母亲从她娘胎里起就具有的成份。仅仅小心是不够的。曾有一种想法，认为有远虑的公民就是追求实惠，顾自己也顾家庭，奉公守法，不欠债，不犯法的人。最伟大的诗人看到、也承认这些实际打算和吃饭睡觉的实际要求，但对远虑有高一层的见解，并不认为初步加以注意就很够了。生活中远虑的前提并不止于其中的慷慨好客或成熟和收获。超出存了一点钱做棺材本，在自己所有的一块美国土地上，四周有几块木板做墙，上有屋顶，和存有能供一年粗衣糙食的几块舒心钱的这种不求人的状况之外，如果把象人这样伟大的有生命的东西付诸多年为钱奔走的奔波劳累，不分昼夜，严寒酷暑，外带那一切使人窒息的欺骗以及偷偷的躲闪逃避或客厅中的小事，或者在别人饥饿时无耻地饕餮……并且把土地上的，花儿上的，空气中的，海上的光彩和芬芳，和你在青年或中年碰见过或交往过的女人或男人的真正味道都丧失掉，随后以病痛和拚命的挣扎终结了一个没有崇高和天真的生命，并发出没有安详和尊严的死亡的憎人的梦呓，远虑就是可悲的，而这种远虑也就是对现代文明和远见的最大欺骗，玷污了由文明不可否认地设计出来的外表和结构，并使泪水沾湿在接受到灵魂的亲吻前以如此速度伸展又伸展的它巨大的面貌……说了这些，对远虑的正确解释还是没有做出。当大小人物想到还有适合于不朽的远虑而不声不响地躲向一旁时，最受尊敬的生活中仅仅是关于财富和地位的远虑就更淡薄得看不见了。对比分布各个世代，又在某一时期将带着巨大新生力，丰富的礼品，以及象贺喜客人那样闪光的面貌高兴地从你能看到的四面八方向你跑回来的智慧来说，那种仅能充实短短

的一年或七八十年的智慧又算什么呢？只有灵魂是自足的……其他的一切都要参照后来发生的事。一个人所做的一切和所想的一切，都有它的后果。一个男人或女人采取了一个行动，在一天里，一月里，或直接生命的任何时候，或死亡的一刻，影响了他或她，这一行动就不会不在以后的间接生命里继续影响他。间接的永远和直接的同样伟大而真实。精神从肉体得到的和它给予肉体的正相等。一个字，一桩行为……性病的痛苦和疤痕……自渎者的避人……暴食暴饮者的腐坏的血管……盗窃、奸诈、出卖、谋杀……诱奸妇女者的狡计……妇女的愚蠢受骗……卖淫……男青年的堕落……用不光彩的手段取得利益……口味的恶劣……军官对士兵，法官对犯人，父亲对儿子，儿子对父亲，丈夫对妻子，老板对伙计的粗暴……贪婪的眼光或邪恶的愿望……任何人加诸人的诡计……这里的哪一项上了日程或能上日程之后都不会不如期实现而且返回，在以后的多次表现中返回……而且还要再返回。除了最深厚的理性，不管它提供论点没有，不可能有别的东西成为善心或个人力量的动力。不必详述……加、减、除都是枉然的。渺小的或伟大的，有学问的或无学问的，白种或黑种，合法或非法，患病或健康，从第一次通过气管呼吸到最后断气，一个男性或女性所作的一切有力，慈爱和干净的事一定对他在宇宙间不可动摇秩序中的地位有利，并且长存在这整个范围中。如果野蛮人和罪人是明智的，那很好……如果大诗人或大学者是明智的，那也不过是一样……如果总统和大法官是明智的，那也一样……如果青年技工或农民是明智的，也是一样，不多不少……如果妓女是明智的，也一样，不多不少。利益会到来……一切会到来①。一切最好的战争与和平的行为……一切给予亲人或陌生人，穷人，老人，痛苦的人，小孩

予，寡妇和病人和所有没人理睬的人的帮助……一切对逃亡者和奴隶脱逃的促进……平静而超然地站在沉船上眼看别人坐进了救生船里所表现出来的自我克制……为了传统的事业或者为了朋友，为了思想献出的一切物质或生命……被邻人蔑视而造成热心者的全部痛苦……母亲的全部巨大的爱和可贵的痛苦……一切有记载和无记载的斗争中遭受失败的诚实的人……我们继承了它们残缺不全的历史的少数古国的全部美和善……我们不知其名，不知其时，不知其地，数以百计的更强大更古老的国家的善的全部……一切以男子气概开始的事，不管成功与否……一切不论在何时从人的神圣心田中，从他的神圣的口中，或被他的伟大的手的动作所提示出的……在今日地球表面的任何一部分上很好地想出或做到的……或者在任何运动或静止的星球上如同我们在这里一样很好地想出或做到的……或者今后将由你或任何别人不管是谁很好地想出或做出的——这一切单独地或整体地在它们当时有利于，现在有利于，并永远有利于产生出或将产生出它们的那些本体……你真以为它们中任何一项只存在于一时吗？世界不是这样存在的……没有任何摸得着或摸不着的部分是这样存在的……当前有的任何结果没有一种不是从远远以前的结果产生，而那结果又从在它以前的结果产生，这样推上去直到能说得出的最近一点也不会比任何一点距离开始点更近些……能使灵魂满足的便是真理。伟大的诗人的远虑最

① 惠特曼的《远虑之歌》里有几行可作这一段的注脚：

明智的人得到利益，
野蛮人，罪人，总统，法官，农民，水手，技工。
知识分子，老老少少都一样，
利益会到来——一切都会到来。

后满足了心灵的渴望和胃口，它并不瞧不起低一等的远虑行为，只要它们遵循它的行为准则，它不推迟任何东西，不允许它自己的情况或任何情况有所停顿，没有什么特殊的安息日或最后审判日，不把生和死或正直和非正直分开，对当前很满足，对每一思想或行动都配上相关物，不知道有什么宽恕的可能或代替赎罪……它了解一个青年人不动声色地拿生命冒险并失掉它，这很对得起他自己，而另一个从不以生命冒险，富裕舒适过到晚年的人也许并没有为自己干下什么值得一提的事……而只有那学到了爱好真正长存的东西，同样地喜好身体和灵魂，看到间接的肯定会跟着直接的来到，看到他干的好事或坏事会跳向前去，以后再等着会他，这样的人才是不必再学会什么更高的远虑的了——而他在精神上于任何紧急时刻也都不会慌张，也不会怕死的。

谁打算做最伟大诗人，他的直接考验就在今天。假使他没有象以大海的潮汐那样用当前的时代冲洗自己……假如他不把自己陆上的身体和灵魂拢到身边并以无比的爱慕搂住时代的脖颈和把他传种的器官插入时代的长处和短处去……如果他自己不是时代的化身……如果给予一切时代，地点，过程，有生命和无生命的形式以相似性的而又是时间的约束的那种永恒，如果在今天的流动景象中从它的难以想象的模糊和无限中升起，又被有韧性的人生铁锚所定住，使当前的一刻成为从过去到将来的通道，并且承担表现这一个小时的潮流，有六十个美貌儿童①的潮流的永恒的痕迹中获得灵感……他们将不降低身份去为永

① 似指一小时中的六十分钟。

生，上帝，或事物的完美，或自由或者灵魂的精美和真实性来辩护。他们将兴起在美国，但从地球其余部分得到呼应。

英国的语言对伟大的美国式艺术表现是友好的……它足够强有力，也足够灵活而充实。附着在通过各种情况的变化、但从不失去作为激励一切自由精神的政治自由理想的坚强种族上，它从许多更轻巧，更活泼，更微妙，更高雅的语言中吸收材料。它是有力的，抵抗的语言……它是常识的方言。它是自豪或伤感的种族和一切渴望着什么的种族的语言。它是选来表达生长、信仰、自尊、自由、公正、平等、友谊、宽广、远虑、决心和勇气的语言。它几乎是表达无法表达的东西的媒介。

没有哪一种伟大的文学，没有哪一种类此的行为、讲演、社会交往、家庭安排、公共机构、老板对雇员的待遇、行政的任务或陆海军的任务，立法的精神、法庭、警察、教育、建筑、乐歌、娱乐或青年人的服装能长期逃过美国标准的警觉而热情的本性的注意。不管有无信息从人们口中发出来，对暂时的或者固定下来的东西每一个自由的男人或自由的女人心中都有这活生生的问题在跳动：这适合我国吗？这样办不发生不光彩的后果吗？这是适合不断增长的，大规模的，团结好，比一切旧榜样都自豪的，比一切榜样都慷慨的兄弟的和相亲相爱的人的不断发展的社会的吗？它是不是从土地里新长出来，或从海里新捞出来为我此时此地所用的？我知道任何适合我这美国人的回答一定会适合于成为我的素材一部分的任何个人或国家。这适合吗？还是和普遍的需要无关？或是产生于特殊的较不发达的社会的需要？或是产生于加上了现代科学和形式的旧的对快活的需要？它是否

明确地，绝对地承认自由，而且无论生死，决不买奴隶制度的账？它是否有助于产生一个体态好，身段好的男人和产生一个女人来做他的完美而独立的配偶？它是否有助于改进礼貌？它是否有益于哺育共和国青年？它是否用有许多孩子的妈妈胸前乳头里的乳汁一下就解决了？它是否具有古老而常青的宽容和无私？它是否对最后出生的，对正在长大的，对犯了错误的，对除自己的以外藐视一切攻击力的那些有给他以启示——那就让他加入一般诗人行列去等待以后的发展……。但对诗的，对任何人物或作品的最后考验仍然存在。能预知的诗人要把自己放到多少世纪以后，并且在改变了的时代中评论自己和自己的作品。它能存在下去吗？它仍能坚持下去而不厌倦吗？雷同的风格，和把天才都用到类似的方向能满足当前时代吗？有没有什么科学中的新发现或者思想，判断，行为达到的更高水平如此影响了他和他的作品，以致对两者之一可加以轻视？数十年，数百年，数千年的潮流为了他的缘故情愿向右或向左转了吗？在他被埋葬了多年多年之后还被人所爱吗？青年男人常想到他吗？青年女人呢？中年人和老年人想到他吗？

一首伟大的诗是世世代代所共有，是为所有阶层、肤色、部门、信仰所共有，为妇女和男子，男子和妇女同样共有的。一首伟大的诗对男人或女人不是终结而是开始。曾经有人幻想过他可以终于处在某一适当权威之下，满足于一些解释，有所感受，并满意而觉得充实吗？伟大的诗人不带来这种终结……他既不带来停滞也不带来荫庇下的痴肥和舒适。他在行动中表现出他的手笔。被他携带的人他都紧紧携带进过去没有达到过的生活境界……从那时起再没有休止……他们看到了广大空间和难以形

容的光芒，使得旧的地点和光辉变成死气沉沉的真空。他的伙伴看到星座的产生和进展并体会到其间一个涵义。然后从动荡和混乱中将凝聚出一个人来……长者鼓励后生并指点他如何去做……他们两个将在一起无畏地开始，直到新世界创造出自己的新轨道，并毫不畏缩地望着群星在上面运行的远不如它的其他轨道，扫过那些无数圆圆的轨迹而永不停下来。

不久就不再有教士。他们的工作已经完结了。他们还能逗留一会儿……也许一两代的时间……再逐步退出。一群高明的人将代替他们……大群的全世诗人和先知将代替他们。一个新的教派将兴起，他们是人的教士，每一个人都是自己的教士。在他们赞助下造起来的教堂应当是男人和女人的教堂。全世诗人和新生的诗人们将以他们本身的神性成为男人和女人的以及一切事物的解释者。他们应从今天的真实事物，过去和将来的人一视同仁？

从别的诗里提炼出来的那种诗总是要消失的。懦夫当然要消失。活跃而伟大的人的企望只能被活跃而伟大的人的行为所满足。大批的浮华的，讽刺的，模仿的和文雅的都过去了，没有留下痕迹。美国不慌不忙，带着好意准备着已送了信来的客人的到来。他们并不因为有智力才得到保证和受到欢迎。有才能的，艺术家，灵巧的人，编辑，政治家，学者……并不是对他们不赞赏——他们各得其所、各事所业。国家的灵魂也从事它的事业。不能对它加以假饰……没有假饰可以骗过它。它不拒绝任何人，它准许一切。只有对和它一样好的，和它一样的，它才半路迎上去。一个人如果具有造成一个超群国家的品质他就超群

得赛似一个国家。那最大、最富、最自豪的国家的灵魂很可能半路迎上去接待它的诗人们的灵魂。迹象是明确的。不会出错。如果一个是真的，另一个也是。对诗人的证明是他的国家抚爱地吸收了他，正如他抚爱地吸收了他的国家。

周珏良 译

（译自H. W. 勃罗吉特与 S. 勃拉德莱合编《草叶集》，
纽约W. W. 诺顿公司，1965年）

威廉·豪威尔斯

现实主义和美国小说

“至于那些所谓批评家，”作者(柏克①)说，“他们探究艺术规律每每很不得法；他们在诗歌、绘画、雕刻、塑像以及建筑等方面探究艺术规律；然而，艺术本身永远不会提供一种艺术得以产生的种种规律。我相信，这正是通常情况下艺术家，首先是诗人何以会限于如此狭小的范围的原因。与其说这些艺术家摹拟自然，不如说他们在相互模仿。批评家也亦步亦趋，这样，他们就难以起到引导者的作用。一旦我着手估量一件事，我能够差强人意地从这件事本身而不是凭其他标准对它作出评价。艺术的真正标准存在于每个人的鉴赏力之中；对自然界最普通、甚至最平庸的事物进行随意的观察可以帮助你了解事物的真谛，如果你对这种观察不屑一顾，那即便你智力超群，孜孜不倦，你也会对事物茫然无知，或者更糟的是，你会被错误的领悟所迷惑，误入歧途。”

如果柏克的话言之有理——他自然希望人们接受这一说法——那么批评的既得利益就受到了直接的威胁，幸亏此话写于

① 爱·柏克(1729—1797)，英国政治家、演说家。引话出自他1756年发表的一篇演说：《我们对崇高与美的概念起源的哲学探讨》。

一百年之前；也许，我们还将长期具有那种“不屑观察自然的睿智和勤勉”，以使大多数批评家有时间去学会某些比他们正在从事的批评更为有用的行当。然而，我倒希望柏克所预示的尽如人意的共产主义时代即将到来，希望它降临于那些眼下对古老而愚蠢的迷信佩服得五体投地的人中间，这些人深信，文学艺术根本不是为了表现人生，评价文学艺术的标准也决不是看它是否忠实于生活。我希望这样的时代即将到来，即我们看待每一个新的作家、每一个新的艺术家，并不着眼于他是否同任何其他作家、艺术家相称，而着眼于他同我们都熟知的人性的关系，因为解释和说明人性是每个作家、艺术家的特权和重要的责任，这正如柏克所说的：“艺术①的真正标准存在于每个人的鉴赏力之中。”在米开朗琪罗的雕刻《广场之光》中，日常生活中人的目光现在是，过去也一直是雕像上的最好的眼神；歌德的诗篇《孩子们和画眉》不管在哪个年代都可以被看作是对于浆果的真正的鉴赏；然而，迄今许许多多的普通人却一直不敢将自己的朴素、自然和单纯用在对于美的鉴赏上，他们始终在谋求某个自称更懂得行的人的指点，而这种人使他们对自己具有的健全常识缺乏自信，而最终使他们失却了天真。他们普遍陷入这种最糟的状况，在无益的批评和自以为是这类“错误的领悟”中“受到迷惑并迷途”（“迷惑”这个词的古雅用法何等美妙！）。人们告诫他们，不要把见到和读到的东西同他们业经观察并已认识的东西相比较。一旦他们在某个方面产生了艺术冲动，他们尤其被告诫道，应该把名家的作品作为摹本，而不应该根据生活来进行创作。然而，这些名家之所以成名，恰恰是因为根据生活进行了创作的缘

① 奈威尔斯引用时将“arts”（艺术）误写为“artists”（艺术家）。

故。于是，这些人身上就埋下了死亡的种子，他们只能创作出不成功的、学究气十足的作品。他们被告知，没有必要将他们的作品拿到公共广场上去，观察他们作品中的人物是否同偶尔的过路人相仿佛，倒应该通过那些把自己的创作看得至高无上，拒绝和反对任何别的检验的人的作品来进行观察。年轻的作家试图描写人们在日常生活中的言行举止，试图按照他所见到的人们谈话的模样和瞧人的神态进行叙述，但是，某些蠢人却要他们相信，写这些卑微而无价值的东西是一种过错，他们向青年作家展示莎士比亚笔下的人物如何谈话，如何瞧人，或司各特、萨克雷、巴尔扎克、霍桑、狄更斯笔下的人物又如何如何；青年作家被告知，应当使他们笔下的人物理想化，也就是说，要把这些人物身上的生活气息抽掉，而注入书卷气。青年作家正陷入一种可悲的卖弄学识的氛围之中。处于这种氛围中，无论一个人有多少学识，他也会因一种想象中的优越感远离实践经验，而知识往往就此退化。处于这种氛围中，一个人也会抱着同样的自信对自然科学家说：“我发现你正在那儿观察草丛中的蚱蜢，我估计你打算对它进行一番描绘。好啦，别浪费时间，干那种有违教养的事了。我这儿有一只蚱蜢，它是历尽痛苦并花了很大的代价才从一般的蚱蜢演化而成的；事实上，这是一个标本。它由钢丝和卡纸制成，周身用一种传统的色彩涂抹得异常美丽，因此根本不会毁坏。它并不怎么酷似真的蚱蜢，但它要比真蚱蜢强得多，因为它有助于说明人类从蛮荒状态以来关于一只蚱蜢的概念。你也可以说这只蚱蜢是假的。好吧，它是假的；然而它又是理想的，你所应当做的就是培养这种理想。你可以找到许多全是叙述我那种类型蚱蜢的书籍，而在这任何一本书中，却几乎找不到你那种蚱蜢的影踪。你想做的事情极为平常；但是，如果你以前人并

不曾对草丛中的蚱蜢进行观察而描绘为理由，认为这事非同寻常，那么你得承认，你的描绘只不过如同照相一般。”

我已说过，我希望这样的时代即将到来，到那时，不仅仅艺术家，而且“具有艺术审美标准”的普通的、一般的人也有勇气来应用这种标准，无论在科学、文学还是在艺术上，一旦发现那种理想化了的蚱蜢，就予以唾弃，因为这种蚱蜢并不“朴素、自然和单纯”，因为它并不象一只真蚱蜢。然而我承认，我自己也认为这样的时代远未到来，而且，在朴素、单纯和自然的蚱蜢能理所当然地占有它的一席之地之前，那些在理想化的、堂皇的、热情的、有献身和冒险精神的、十足古老而充满浪漫意味的卡纸蚱蜢的环境中成长起来的人们必然会消失。我倒并不是急不可待地指望这些好人立即退出历史舞台，因为同时我也发现他们非常有趣，不管这些人是不是在书本中出现，遇上他们中的一个——某个上了年纪的可爱的太太或是杰出的绅士，他们青年时代接触的全是三四十年前的那些文学作品——是令人愉快的，目睹他们充满自信地把自己喜爱的作家吹捧为全能的法律和预言书，也是令人愉快的。过了青年时代，这些人一般很少读书或是不读书，即使读的话，他们也用从他们喜爱的作家那儿得来的一种标准加以鉴别，而绝不会想到把人性作为评判标准。对于后来的作家来说，这些人并不具有文献价值；他们认为现实主义从巴尔扎克开始，而左拉则是它令人讨厌的结束。他们十分无知，但假若你的意见同他们的相左，他们就随时准备用一种足以应付一切局面的虚假的学识将你驳倒。他们因别人对他们的文学圣人提出任何质疑而产生的恐惧和忿恨都出自真情；他们会从道德和社会的尺度把你一下子贬得很低，你最好逆来顺受地听凭贬低；他们向你显示，你是一个不受欢迎的人，而且已被贬得比你实际

上下降的地位还要低。

这些可尊敬的人不应受到责难；表现早已僵化了的趣味，心怀一个比我们现在生存的世界更小、更原始、更荒凉的世界的形象，是他们精神使命的一部分；这个世界正一步步变得更朴素，更自然，更单纯，但人们却在错误的领悟中“自娱且迷途”，不过，这种领悟已不再被误认为来自天堂的启示了。在那个时代里，某些作家被视为某些方面的权威，人们对它们必须全盘接受而不能表示任何怀疑。现在，我们已经开始领悟到并且表明，一个作家只有在他将耳朵贴近自然的唇边，切实谛听到她的话语的时候，他才能成为权威。对于过去时代的作家来说，这种贴近和谛听并不能持久，实际上，这种亲身体验对于所有作家来说都甚为难得。因此我现在敢说，最伟大的艺术家有时一点也不伟大，而且，只有在我们象最平庸的同时代人那样，让他们承担严肃的责任，并用我们的鉴赏力中存有的朴素、自然和单纯的艺术标准去检验他们的作品，我们才能得益于他们。

那些好人，那些虽然有点背时但古怪而有趣的冬烘先生始终需要一个英雄，一个某种类型的偶像。巴尔扎克在生前曾因为他的现实主义遭到那些人的刻毒嘲讽和嫉恨，现在却时来运转，成了一个受崇拜的偶像。看到巴尔扎克在那些不盲目崇拜他的人面前地位动摇，是滑稽可笑的事。但是，在文学史上，这却不算新奇事；对于那些懒于思索的人来说，凡是确立了的东西都是神圣的。在本世纪初，浪漫主义文学同日渐衰竭的古典主义对峙冲突，如今，现实主义又同样正和日渐衰竭的浪漫主义决一雌雄，意大利诗人蒙蒂^①曾经宣称：“浪漫主义是美的冰冷的坟

① 温琴佐·蒙蒂(1754—1828)，意大利浪漫主义诗人。

墓”，这跟人们对当今现实主义的看法如出一辙。当年的浪漫主义和现在的现实主义在某种程度上是一码事。同当今的现实主义一样，浪漫主义过去所追求的是拓展同情的疆域，夷平限制艺术自由的每一道樊篱，力避软弱无能的传统。浪漫主义在为达到这一目的的冲击中耗尽了自己；然而它也为现实主义表明，必须维护伟大的、富于想象力的文学所应具有的忠于经验和主题的可能性这些基本条件。这不是一种新理论，但以前它却从未成为人们在文学创作上所追求的普遍特征。当现实主义违背了自己的原则，当它仅仅只是事实的堆砌，以复制生活来代替描绘生活的时候，现实主义也会走进死胡同。每个真正的现实主义作家都本能地知道这一点，这也许是为什么他如此留意每一桩事实，觉得自己有责任表达和指出生活的意义，并甘愿冒过份道德化的风险。他感到生活中的任何事物都是有意义的；每一件事都叙说着人物的命运和生活的特征。上帝创造的一切都是不可轻视的；他不能眼望着人生，宣布这件或那件事不值得重视，正如自然科学家不能宣布物质世界的某桩事不值得他去研究一样。真正的现实主义作家深切地感到事物具有同等的价值，人也同样；他的灵魂的升华不靠虚浮的炫耀，不靠幻影，不靠虚构，而靠其中唯有真理存在的现实。在批评的领域里，他的职责是破除虚假的神和畸形的英雄的形象，搬走许多成年人尚且乐意要弄的可怜而无聊的玩具。他在任何名义下或在任何场合都不能同杀手杰克或长统靴中的猫交往，哪怕他们作为罪犯伏脱冷①、德·蒙里伏侯爵②或结义的十三个贵族③重新出现。他必须明白，巴尔扎克

① 巴尔扎克的小说《高老头》中的人物。

②③ 巴尔扎克的小说《十三人的故事》中的人物。

在想象这些妖魔鬼怪时，并不是巴尔扎克，而是大仲马；他并不是现实主义作家，而是浪漫主义作家……

在绕了这么一大圈之后，我们又回到了天才的简·奥斯丁和她的长篇小说，以及那个有关她的小说的麻烦问题上来。简是了不起的，她那些小说也极好，因为她和她的小说都十分单纯，而且在将近一百年以前就已象如今的现实主义一样地描绘自然。现实主义就是真实地、恰如其分地处理题材，简·奥斯丁就是完全真实地处理题材的英国小说家中的第一人和最后一人。正因为她做到了这一点，所以她至今仍是英国最有艺术性的作家，而且只有她才足以与斯堪的纳维亚的、斯拉夫的和拉丁的艺术家相媲美。这倒并不是才智方面的问题，或者不完全是。英国人有足够的智能，但没有足够的鉴赏力；或更确切地说，他们的鉴赏力已被他们那谬误的批评所败坏，这种批评不是建立在原则上，而是建立在个人的好恶上，这种批评是这么指导一个人的：他喜爱的东西就是好的，而不是教他先辨别好坏之后再去喜爱。简所精通的小说艺术，在她以后经过司各特、布尔沃①、狄更斯、夏绿蒂·勃朗特、萨克雷，甚至乔治·艾略特，逐渐地走了下坡路，因为浪漫主义的狂热已席卷整个欧洲，这些大作家也不能不受到时代的影响。但是英国未见复原的迹象，因为英国的批评对欧洲大陆的那些杰作继续保持着地方的褊狭性、特殊性和个人性，而且他们的好恶与其说和艺术家的作品的性质有关，不如说和这些艺术家的品质有关。正如瓦尔德斯先生②所

① 爱德华·布尔沃-利顿(1803—1873)，英国作家。

② 瓦尔德斯·阿尔曼多·巴拉西奥(1853—1938)，西班牙作家。

说，“英国的浪漫主义作家在其有生之年不可避免地会治疗中世纪野蛮习俗，使之柔化、改颜，就象瓦尔特·司各特以及他那一类作家所做的那样”；他们也不可避免地会“尽心竭力地歪曲自然，使感伤情绪更优雅，更微妙，并按照自己的幻想改变人物的心理状态”，如布尔沃、狄更斯，还有卢梭和斯达尔夫人，至于巴尔扎克，就更不必说了，因为在他最差的作品中，他可以说是这些人中走得最远的一个。这是这种弊病的自然进程。然而，他们的批评似乎应当对其余的一切负责：事实上不是要他们对这个或那个作家的表现负责，因为批评永远不能影响一件事的实际进程；但他们的批评无疑应当对这个或那个作家借着绵延不绝的虚假观念而获得的尊重负责。在简·奥斯丁之后，值得同她相提并论的唯一的一个英国中产阶级生活的观察家不是乔治·艾略特。乔治·艾略特首先是一个道德家，然后才是一个艺术家。她在各方面都已超过奥斯丁，只除了形式和方法——艺术最重要的两个方面之外，因此，她无可奈何地居于奥斯丁之下。同简·奥斯丁最接近的是安东尼·特罗洛普，他同奥斯丁一样，朴素、单纯、自然而真实，就象平时的日光那样朴实无华；然而特罗洛普过于偏离健全的理想，以至有时象萨克雷那样摆出漫画家的姿态，两手插袋，站在他所描绘的场景中，打断故事情节进行议论，这就破坏了幻想，而艺术真实又只靠幻想。大体上说，特罗洛普的天性已大大超出了他的理想。他对社会生活的评价很低，抱的又是彻头彻尾的资产阶级观点，但他写出了许多优美的作品，只有更富有诗情的作家托玛斯·哈代的小说才在这方面超过了它们。时至今日，审美真实的观点已经风行整个欧洲大陆，然而，假若关于英国批评的选举能够得以举行的话，那么，反对这些艺术家的大部分英国人将以压倒的多数投票支持一个几乎

没有什么艺术感的作家①，无论在重大还是无关紧要的情况下，这位作家都会毫不犹豫地冲入他笔下的人物中间，把这些人物抓起来向读者亮相，并告诉读者，他们是多么漂亮或是多么丑陋；这位作家还会对他笔下的人物的万贯家财惊叹不已。

毫无疑问，那些可怜的岛国人的理想最终将会改变。如果真实可以成为一桩时髦的玩艺，那么，他们中间所有的那些“聪明人”就会接受真实。然而，真实对于他们来说毕竟是一个过于广博的概念，我们必须等待——等待文明一步步来到他们中间。到那时，英国人将会发现，他们已被本国的批评引入歧途。这种错误引导的结果，不是英国的小说走向末路，而是它作为一种艺术正每况愈下……

事实上，希望充分享受人生权利的美国人生活在一个和英国人完全不同的世界中，而且说的是（常常带有鼻音）另一种语言。他呼吸着纯净而灵敏的空气——满贮着光辉的可能性和灿烂前景的空气，而这正是那些失去上帝宠爱、肺部积满灰尘和煤烟的岛国居民所徒然追求的东西。但是，尽管美国人处于较为优越的地位，他还是应该谦虚，即使他的英国表兄一边咳嗽一边唾沫横飞地抱怨读美国小说犹如进入真空一般，他也应该忍耐。那些可怜的人说得不假，因为我自己在读美国的一些淡而无味的传奇作品时也有类似的体验。

然而，我时常怀着极大的兴奋和满足读着一种书，这类书中的情节会使一般的英国人感到喘不过气来。在书中，什么事也没有发生。也就是说，没有人谋害谁或是诱奸谁；没有纵火或是抢

① 这里指萨克雷而言。

劫一类的事件；没有鬼，没有食人兽，没有死里逃生，没有船只失事，没有作出自我牺牲的妖怪，没有在故事发展过程中活到了五千岁的妇人；正如杜穆里埃先生笔下的那个法国佬^① 在猎狐前的聚集时所说的：“没有列队行进，没有乐队，什么也没有！”但是，那些喜欢研究美国人的个性及普遍状况的英国人则会怀着最浓厚的兴趣来看待这种饶有生命力的书，如果他们已经对美国人的人生体验有所了解的话。

美国人的普遍状况一直也是如此顺利（虽然它们也常常变得不怎么尽如人意），因此，休斯先生^② 在我们的小说中发现的那种乐观信念就很可以理解。在美国，浪漫主义小说创作始终存在着的一个不利因素是：在我们的那种普遍繁荣的状况中，阴暗面和不平等的现象实在太少，对此，霍桑曾经半开玩笑半认真地抱怨过^③；现在，当人们读到陀思妥耶夫斯基的小说《罪与罚》时，便会不由自主地想到：如果有谁将如此浓重的悲剧气氛引入美国小说，那就是虚假的，错误的——其虚假和错误，如同将拉丁系民族视为具有启迪作用的某些裸体场面写进美国小说中一样。不管美国小说家该不该受罚，他们中很少有人被押赴刑场，或是最终被流放到德卢思^④冬季的冰天雪地之中；尽管一切都在向更坏的方面转变，但在这个地方，受雇的木工和铅匠每天挣到四美元，饥寒交迫的人相对地比较少；一个阶级对另一个阶级的迫害也几乎难以发现。因此，我们的小说家感兴趣的是生活

① 乔治·杜穆里埃(1834—1896)，英国插图画家、小说家，“法国佬”是他《英国社会画像》(1884)中的人物。

② 艾连·休斯，美国评论家。

③ 指霍桑的长篇小说《玉石雕像》的作者前言。

④ 美国明尼苏达州的一个城市，以气候寒冷闻名。

中更为欢乐的那些方面，即更有美国特征的方面；他们宁愿从个人方面而不愿从社会利益方面去寻求普遍性。忠实地反映我们富足的现状，即使被人指责为平淡无奇，也是值得的。那种强烈的情感本身在环境中被柔化了，缓解了；在这一环境中，至少任何人都不会受欺凌，努力不会遭受阻挠，合法的欲求也不会受到妨碍。我想，在这个世界上，一定还时常会有罪恶、苦难和耻辱，但是，我相信，在我们这个新世界中，这仍然主要是由人与人之间的关系，而更通常是由个人同自我的关系引起的。在美国，人们也难逃一死，也会患各种各样讨厌的、使人痛苦的疾病，即使大量专利药物好象也无能为力。然而，这种悲惨现象是避免不了的，并非独独美国才有，这正如令人感到愉快的健康、成功和幸福的生活也并非美国所独有一样。我们不需要自吹自擂，但应当忠于现实，应当看到除了这些纯粹是天灾人祸之外，美国民族正享受着这样的环境——在这种环境中，那些曾使我国民族蒙辱的大多数罪恶，都可以通过诚实的劳动和无私的行为来防止。

我倒希望我们美国的小说家具有美国特征，就象他们不知不觉就能做到的那样。马修·阿诺德^①说，他发现我们的生活没有“特性”，而我倒乐意劝所有打算成为我们美国人中无论何种大师的艺术家们，应当承认阿诺德先生所指出的这一事实，并把这一点当作激励自己的动力，而不致因此而丧失信心。如今，我们花了大约几百年时间，以人在权利和义务方面应当生而平等的坚定信念建成了一个国家，并且无论我们对或错，上帝已经相信了我们的话，而且已经赐予我们一种文明作为报答，在这种文明中，并没有那种热衷和看重特性的眼睛所能觉察得到的“特

① 马修·阿诺德(1822—1888)，英国文评家，诗人，教育家。

性”。我们所具有的那种美和崇高是普通的美和崇高，或者是这样一种美和崇高，由于它们之间不可分离的性质，因而两者谁都无法使自己显得突出，而把任何别的东西比下去。在我看来，正是这种状况吸引着艺术家研究和评价这种普通性，而且，如果他在我们的新的生活秩序中茁壮成长，他就会在每一种艺术中描绘那些联合而非分裂人类的更美好、更高尚的方面。智能健全得足以正视日常世界，并且领会它的心力交瘁、勇敢而和蔼的面貌之魅力的艺术家，无须害怕遭遇这种普通性，而对于在崇拜浪漫、怪诞、神异、超绝的环境中教养出来，并以为只有这些东西才值得绘画、雕刻、写作的那类人，这种遭遇似乎是讨厌的。艺术必须成为平民的艺术，这样我们才得以在艺术中表现美国。于是，阿诺德先生半公正地加于我们的指责就将再也不公正了。在这种艺术中，我们将是“富有特性的”。

不久前，一家大报邀请著名的美国作家讨论一个使人伤透脑筋的小说理论和实践问题。讨论的具体内容是，美国小说描写通常不在年轻人尤其是年轻的女士面前谈论的某种生活事件，究竟应当多到什么地步，或者少到什么地步。这问题当然没有解决，我不记得这场讨论的结果在多大程度上赞同在这问题上有更大的自由。但它肯定是倾向于赞同的；一两个女作家——人们不知怎么总是认为女性应当保持贞洁（好象贞洁事实上与满脸都是正经事的男性毫不相干）——使讨论相当强烈地倾向于赞同。鉴于这一事实，再去费心给这场讨论添油加醋，未免显得多此一举；实际上我知道我也并不打算为此劳神。但是，围绕这个题目还有一些话好说，我很希望能有什么人来说一下，同时我自信也许能够提供一些建设性的意见。

最值得一说的是，指责益格鲁-撒克逊小说过分拘谨的那些人通常忽略了这一事实：这种小说实际上远非如此拘谨，它有时似乎尽力避免涉及那些不能在年轻人面前谈论的生活经验，但这只是装装门面。即使一部具有这种拐弯抹角的、顾全礼教的外观的小说（要是它能为自己说话）往往也可能替自己辩护说，这样的生活经验在他的情节框架中恰巧没有发生；不表现这类经验丝毫不损害它或使它显得支离破碎，而要在描写忠贞的爱情和真诚得足以在餐桌上对初涉社交界的最天真的少女公开谈论的激情方面，更忠实地表现现代生活风习。它可能会说，罪恶的阴谋、背叛，甚至狂热的调情，都是生活中的例外，除非故事情节需要涉及它们；把它们硬扯进小说，将会败坏艺术，还会象把这样一种话题引进男女相处的社交场合那样败坏趣味。出自我们文明的小说总是供社交场中的男女阅读的，社交场中绝大多数是妇女，而妇女中即使不是大多数，也有相当数量的女性是少女，这样说也许并不过分。如果小说只是为男人和已婚妇女而写，就象欧洲大陆的小说那样，情形可能就完全不同了。但是，事实很清楚，它并不只是为我们中间的男人和已婚妇女而写，问题在于有人打着我们普遍接受的幌子，而把那些事写给少女看——要是你对她们当面谈论那些事，或是毫不隐讳地表露你的欲念，你就会被赶出大门。这样，你就远离了一种乐趣——一种高尚而美妙的乐趣，它诉诸清晰、敏感的理智，这种理智由于纯真无邪一向是卓越的，令人赞美的。

一天，一个仿效他人，老爱抱怨时乖命蹇的小说家对他的朋友——一个批评家诉苦说，他已对他在这方面加于自己的限制深感厌烦；说是别人这样强制自己是一种错误，这很容易证明。“瞧！那些法国小说家是何等自由！”他抗辩道，“难道我们将永

远为我们的正经、体面的传统所束缚吗？”

“你认为这比执着于他们那庸俗、粗鄙的传统更坏吗？”他的朋友说。

于是，那位小说家开始思索，他想起法国小说毫无变化的主题曾使他多么厌倦。他终于发觉，国与国之间的传统和习俗是不一样的，我们的传统和习俗不仅更可以忍受，而且就整体而言更忠实于生活——不仅忠实于生活的面貌，而且忠实于生活的本质。没有人会假装认为，在我们社会的表层之下不存在邪恶的性爱；要是他这么认为，那么离婚案正令人厌恶地激增这一事实将会驳倒他；然而，若是他认为，邪恶的性爱从任何意义上来说都是我们社会的特征，那他就更容易被驳倒。事实上，邪恶的性爱是存在的，而且它无疑是悲剧的素材，是产生强烈效果的材料。问题在于，在承认这一事实后，这种强烈的效果是否就不再是颇为廉价的效果。我倾向于认为这些效果是相当廉价的，而且，如果我能够做到不冒犯人的话，我将试着说明我为什么这么想。这素材本身，只要提起那么一点，就会立即产生一种诱惑力；它吸引和控制读者，直到最后一个字结束，一切都被暗示出来为止。正是这一原因才使得各式各样的私通事件几乎成为任何小说得以流行的一个必不可少的因素。如果书中不写这种私通事件，那么，这位作家必须具有极高的资质，而且他也只有在趣味极高的读者群中才能获得成功。但是，任何一个打算描写有罪的私通事件的作家，只要他在书中暗示存在着让人们读到哪怕一点点猥亵情节的希望，他就掌握了所有的——从最高层次的到最低层次的——读者。他根本不必是一个大作家；他也许是个非常卑劣而可怜的人，如果他仅仅只有干那类事的勇气和谋略。批评家们说他“具有男性气概”和“为情欲所支配”；正派的

人羞于被他诱惑；但处于社会下层的普通人惟有谋求再一次机会，以聚集到他的罗网中。如果他碰巧倒是个有才能的作家，那么他真正杰出的、有价值的作品会遭到忽视，而人们将主要记住他的诱惑力。他作品中还具有另外一些足以使其他作家成名的特质，但在他那种境况中，这些特质却失去了价值。他为那种作品的成功付出了代价；每一个或多或少使用这类素材的作家也多少要付出这样的代价。这种情况同样也发生在成功了的作家身上，如今，这些作家在我们中间几乎已经形成了一个流派，他们可以说是仅仅通过研究由色情而产生的战栗和热情而轻而易举地成名的。他们也许通过成名有所得益，也许无所得益；但成名则是毫无疑问的。

但我的意思并不是说这个问题涉及所有的作家。就目前的情况来说，应当让那些抱怨小说受制于我们的礼教的作家免开尊口。看来正是某种不合礼教的描写不负责任地给了我们它可能给的一切，甚至更多。然而，这并不是严肃的男女作家写小说的本意，虽则他们反对我们的文明对他们的艺术作出限制。他们并不渴望描写裸体，就象画家和雕塑家因为崇拜美而随心所欲地创作那样；或是象戏剧为了刺激而表现某种生活事件那样。不过他们怀有疑问，既然造型艺术和戏剧艺术的惯例不足以妨碍人们描绘所有的人体形态或情感，一个美国小说家为什么不可以写一个同《安娜·卡列尼娜》或《包法利夫人》相仿的故事呢。他们把《萨福》^①撇在一边，不愿看左拉的作品。他们未必谴责左拉或都德，或指责他们作品的主题。这两位作家不在他们的关心之列；他们不想写那种小说。但他们有时确实很想写另一种小

① 法国作家都德的长篇小说。

说，这种小说以托尔斯泰和福楼拜的态度，触及最严肃、最伤心的人生问题。他们质问为什么不可以写这种小说，同时，他们提醒我们，盎格鲁-撒克逊的小说家就写过这样的人生问题——笛福、理查逊^①、哥尔斯密都以各自的态度描绘人生。什么时候，我们的小说失去了这一特权？在哪个不幸的时刻，少女用她的手指轻轻一按，封住了小说的嘴巴，不让它叙说一些极其生动的人生情趣？

不管我打算反对他们向往更多的自由，还是打算鼓励他们，我都应当回答他们说，少女从来也没有做过那样的事。小说的风格一向根据读者风尚的变化而变化，仅此而已。绅士们不再赌咒发誓或者醉醺醺地倒在桌子底下，或者诱拐年轻女人，把她们幽禁在孤独的乡间别墅，或者象他们一向做的那样，心安理得地诱奸邻居的妻子。一般说来，人们现在把一把铁铲雅称为一件农具；假若他们不是慢慢变得有点审慎的话，他们也就不会变得很有教养，而他们已经变得相当有教养了；这一点是毫无疑问的。他们要求他们崇拜的小说家确凿地证实他的严肃性，要是他打算描写某种生活侧面的话。他们要求一种学术上的教养。他无法再企望仅仅靠愉悦人就能受到欢迎。他承担着更重大的责任，那种类似医生或牧师的责任，并且，他们期望他象从事这类职业的人一样庄严地受法律约束；他们要他郑重其事地起誓，不背叛他们或者滥用他们的信任。如果他接受这些条件，他们就信任他，于是他也可以描写象乔治·艾略特在《亚当·贝德》、《丹尼尔·狄隆达》、《罗摩拉》、以及在她几乎所有的作品中所描写的那种男女之间的经验和关系，这样做的结果只会为他赢得更大的敬

① 塞缪尔·理查逊(1689—1761)，英国小说家。

意，而丝毫不会有损他的名声。同样，他对男女之间经验和关系的描写，还可以象霍桑在《红字》中、狄更斯在《大卫·考坡菲》中、萨克雷在《潘登尼斯》和他所有的小说中所描写的那样，象大多数的英国小说名家在某些时候或多或少坦率地描写过的那样。认为我们的小说已经和这些最重要的生活现实毫不相干，这是完全虚伪的、错误的。他们只是不把这些生活现实当作成名的资本；他们对生活现实抱有正确的观点；在描绘人生时，他们把这种生活真实放在生活本身所占据的空间和地点当中，如同我们在英国和美国的生活中所了解到的那样。他们持有一把正确的比例尺，十分清楚地懂得，只有当小说是一幅一切都审慎地编排妥当的地图，它才能在尽可能大的程度上成为忠实的生活记录，而不必顾及有罪的性爱以及它的一切细节与后果。

我以这种观点来为他们辩护，不仅我厌恶低劣的、俗气的东西，尤其厌恶批评家那种把“激情”视为小说中值得赞美和追求的目标的假话，而且也因为我珍视感情和性格的历史的逼真性。那些需要“激情”(passion)的批评家中的大多数似乎缺乏关于任何激情的概念，除了一种①以外。然而，事实上存在着各种各样其他的激情：悲哀的激情，贪婪的激情，怜悯的激情，野心的激情，仇恨的激情，妒忌的激情，献身的激情，友谊的激情；而所有的这些激情比爱情的激情在人生舞台上占有更重要的地位，比邪恶的情欲在人生舞台上占有的地位则更加重要得多。无论是有意识地还是无意识地，英国小说和美国小说业已认识到这个真理，虽然这种认识还不完全，还没有达到这个真理理应受到重视的程度，但比起大多数其他国家的小说来，英美小说的认识

① 此处指情欲，因英语 *passion* 亦作情欲解。

毕竟更为深刻。

沈培辑 任生名 译

（译自克莱拉·马伯洛·柯克与鲁道夫合编《“批评与小说”及其它》，
纽约大学出版社，1959年）

亨利·詹姆斯

小说的艺术

我本不该把这么大的一个题目加在这么简短的评论上面——因为它必然缺少任何全面性，而如果要对它所讨论的题目进行充分的考虑就会使我们走得很远——若不是我从沃尔特·贝桑先生①新近用这个题目发表的那本有趣的小册子为我这胆大妄为的做法似乎找到了一个借口。贝桑先生在皇家学会的演讲——他那小册子的原始形式——好象表明有许多人对小说的艺术颇感兴趣，对于那些写小说的人可能在这方面想说的话也并非不感兴趣。因此我很急于不放过这一大好机缘，也在贝桑先生一定已经引起的注意的掩护之下插进几句话。他已经把他关于讲故事的艺术的一些看法整理成文，这是令人感到十分鼓舞的。

这是生命力和好奇心的证明——小说家方面的好奇心，以及他们的读者方面的好奇心的证明。仅仅不久以前，人们还可能认为英国小说不是法国人所说的 *discutable* (法语：可争论的)。它并不神气十足，好象背后有一种理论、一种信念、一种自

① 沃尔特·贝桑爵士(1836—1890)，英国小说家兼历史学家，于1884年4月25日在伦敦皇家学会发表这篇演讲。詹姆斯的论文最初发表在伦敦的《朗曼杂志》1884年9月号上，次年出单行本。

觉——好象它是一种艺术信仰的表现，是选择与比较的结果。我并不认为它一定因此就差劲；如果要宣称狄更斯和萨克雷（比方说）心目中的小说形式有任何不完善的瑕疵，那可需要比我具有更大的勇气。然而，它是 *naïf*（法语：朴素的）——要是我可以借重另一个法文字眼的话；而且显然地，如果由于丧失了 *naïveté*（朴素）而它注定要遭受任何损害的话，那么它现在也懂得要得到相应的好处。在我刚才提到过的那个时期，普遍存在一种轻松愉快的看法，认为一本小说就是一本小说，如同一块布丁就是一块布丁一样，认为我们唯一要做的只能是把它吞下去。但是近一两年来，由于这样或那样的原因，重新出现了生气勃勃的迹象——讨论的时代似乎在一定程度上已经打开。艺术活着靠讨论，靠实验，靠好奇心，靠各种不同的尝试，靠意见的交流和观点的比较；有理由认为，如果在某个时代没有人在艺术方面有任何特殊的话要说，关于实践或者好恶也提不出任何理由，那即便是一个光荣的时代，也不是一个发展的时代——还倒可能是一个不免呆滞的时代。任何艺术的成功的实践都是一种极其有趣的景象，但理论也是饶有兴趣的；虽然有理论而并无实践的大有人在，我猜想决没有一项真正的艺术成就是不曾有过以一个看不见的信念为核心的。讨论、建议、系统的阐述，只要坦率真诚，都是大有裨益的。贝桑先生已经树立了一个良好的榜样，他不仅谈了他自己认为小说应该如何写，而且谈了他认为小说应该如何出版；因为他对这门“艺术”的见解，继续在附录中加以发挥，也包括了这一点。同一领域里的其他工作者无疑会继续这场讨论，以他们自己的经验来说明问题，其结果必然会使我们对小说的兴趣恢复它长期以来有丧失危险的本来面目——一种严肃的、积极的、探讨的兴趣，在它的保护下这种愉快的研究，在充满

信心的时刻，也许敢冒昧多谈一点小说对它自身的看法。

小说必须严肃地对待自己，才能让公众严肃地对待它。认为小说“邪恶”的那种老迷信无疑已经在英国消失了；但是它的阴魂不散，任何故事，若不多少承认它只是游戏文章，就要遭到转弯抹角的责难。即使最诙谐的小说在某种程度上也感到过去针对轻薄文字的禁令的份量：诙谐并不总能成功地被认为就是正统。虽然人们或许不好意思说，人们仍然指望一部无非是“虚构”（除此而外一篇“故事”又是什么呢？）的作品必须在某种程度上感到自卑——必须放弃真正反映生活的要求。这一点，理所当然，任何明智、清醒的故事都拒绝照办，因为它很快就明白在这样一个条件下所给予的宽容只不过是一种以慷慨的形式伪装起来的扼杀它的企图。那种老的、福音传道士对小说的敌视，虽然又狭隘又直言不讳，虽然认为小说之不利于我们不朽的灵魂决不亚于一出戏，实际上却远不如这种宽容带有侮辱性。一部小说存在的唯一理由就是它的确试图反映生活。一旦它放弃这一企图，也就是我们在画家的画布上所看到的同样的企图，它将会陷入一种奇怪的境地。人们并不指望图画为了得到宽恕而妄自菲薄；而画家的艺术与小说家的艺术两者之间的相似之处，就我所能看到的而言，是全面的。两者的灵感是相同的，两者的创作过程（所用的工具不同的特点除外），两者的成功是相同的。两者可以互相学习，两者可以互相解释，互相支持。两者的事业是相同的，一方的荣誉也就是另一方的荣誉。伊斯兰教徒认为一幅画是一件邪恶的东西，但是早已没有任何基督教徒这样认为了，因此，在基督教徒的头脑里，对于这个姐妹艺术的怀疑的种种痕迹（尽管可能加以伪装）竟然至今萦绕，这就更加奇怪了。消除这种怀疑的唯一有效办法，就是强调我刚才提到的相似之

处——坚持这个事实：正如图画是现实，小说就是历史。这就是我们可以为小说所作的唯一的（对它公道的）概括。但是历史也是被准许反映生活的；人们并不指望它表示歉意，正如不指望绘画表示歉意一样。小说的素材同样是储存在文献和纪录里面的，如果它不想泄露自己的底细的话，它就必须满怀自信地讲话，用历史家的语气讲话。某些高明的小说家习惯于泄露自己的底细，这种做法一定常常使那些认真看待他们的小说的人们伤心落泪。近来重读安东尼·特罗洛普^①的某些篇章，我深感到他在这个方面很不慎重。在一段离题的话、一句插入语或一句旁白里，他向读者供认，他和这位信任他的朋友只不过是在“虚构”。他承认他叙述的那些事件并没有真的发生过，并且他会给予他的故事以读者可能最喜欢 的任何发展变化。在我看来，对一个神圣的职责的这种背叛，我坦白地说，是一种极大的罪行；这就是我所说的妄自菲薄的态度，并且这种态度出之于特罗洛普使我感到震惊，正如这种态度如果出之于吉本^②或麦考莱^③也会使我感到同等的震惊。这意味着小说家不如历史家，他不是完全从事于追求真理的（当然我指的是他所认为的真理、我们必须接受的他那些前提，不管它们是什么），而这样就一举使他丧失了他的全部容身之地。反映并用事实说明过去和人们的行动，这是这两种作家的共同任务，而我所能看出的唯一差别，在于小说家在搜集证据（这远远不只是纯文学性的）方面有更多的困难，这是他的光荣，他越成功就越光荣。他既和哲学家又和画家有这么多共同之处，在我看来这是给予他一种了不起的身份；这

① 特罗洛普(1815—1882)，英国小说家。

② 吉本(1737—1794)，英国历史家，著有《罗马帝国衰亡史》。

③ 麦考莱(1800—1859)，英国历史家，著有《英国史》。

种双重的相似是一种光荣的传统。

这一切显然正是贝桑先生心里想到的，当他坚决认为小说是美术的一种，因此也应得到迄今为止专门保留给音乐、诗歌、绘画、建筑等方面成就的一切荣誉和报酬。坚持如此重要的一条真理是决不可能做得过分的。贝桑先生为小说家的作品所要求的地位又可以用这个不太抽象的说法来表示——他要求这种作品不仅必须被认为是艺术的，而且必须被认为确实是非常艺术的。他提出这个说法真太好了，因为他这样做就表明有这个必要，表明他的主张也许对于许多人来说还是件新鲜事。这不免令人感到惊异；但是贝桑先生论文的其余部分证实这个情况。我觉得实际上更进一步予以证实也是可能的，觉得这样说十之八九也不会错的：除了从来没想到过一部小说应当是艺术作品的那些人之外，还有许许多多其他人也会满腹狐疑，如果要求他们接受这条原则的话。他们会觉得难以解释他们的反感，但是这种反感却会有力地促使他们提高警惕。在许许多多事物都被奇怪地歪曲的我们这些信仰耶稣教的社会里，某些圈子里的人士认为，对那些把艺术当作一件大事来考虑的人们、那些重视它的作用的人们，艺术起着某种模糊的有害的影响。艺术被认为是以某种神秘的方式和道德、娱乐、教育互相对立的。艺术体现在画家的作品中时（雕塑家可是另一码事！），你知道它是什么：它就站在你面前，老老实实，有红有绿，还有一个泥金的框子；你一眼就可以看出它最坏的地方，因此你可以提高警惕。但是当艺术被引进文学的时候，它就变得阴险毒辣得多了——存在着你还没觉察它就毒害你的危险。文学应该或是娱乐性的，或是教育性的，因此在许多人脑子里有这样一种印象，认为这些对艺术的关注、这种对形式的追求，对于这两个目的都无所裨益，

反而有所干扰。它们失之于轻浮，不足以诲人，又失之于严肃，不能供消遣；此外，它们是既一本正经又自相矛盾，而且完全不必要的。我想许多把小说作为一种跳读练习的人心里的想法，如果用言语表达出来，大抵就是这样的。当然啦，他们会争辩说，一部小说应当是“好的”，但是他们会按自己的方式解释这个字眼，而一个批评家和另一个批评家的解释又会大不相同。一个会说，所谓好，指的是刻画处于显要地位的有美德、有抱负的人物；另一个会说，它取决于一个“圆满的结尾”，取决于在最后分配奖品、养老金、丈夫、妻子、娃娃、百万资财、附加的段落和令人高兴的话。还有一个会说，它指的是充满情节和变化，这样我们就会希望向前跳跃，去看谁是那个神秘的怪客，以及被偷走的遗嘱到底找到没有，而没有任何使人厌烦的分析或“描写”来妨碍这种乐趣。但是他们都会同意，说这个“艺术的”想法会使他们感到扫兴。一个会认为它要对所有的描写负责，另一个会看出它表现为缺少同情心。它对圆满的结尾怀有敌意，这会是显而易见的，它在某些情况下甚至使任何结尾成为不可能。一部小说的“结尾”，对于许多人来说，就象一餐好饭的结尾、一道甜食和冰淇淋，而小说的艺术家被看作一种爱管闲事的医生，禁吃美味的尾食。因此这一点是确实的：贝桑先生认为小说是一种极优秀的形式这一概念遇到了不仅是消极的、而且是积极的冷淡。提供圆满的结尾、令人同情的人物以及一种客观的调子，仿佛它是一件机械的工艺品似的，这对于小说作为一件艺术品究竟是与它的本质关系不大，还是与它的本质关系密切，这倒无关紧要；这种联想，不管它如何不恰当，倒也许很容易就会使它受不了，如果没有人为时发出雄辩的声音来唤起人们注意这个事实——小说是文学的一个既自由又严肃的部门，可以和任何其它部门平

起平坐。

固然，在数量巨大的吸引我们这一代人的小说前面，这一点也许有时值得怀疑，因为也许很容易让人觉得这样又快又容易地生产出来的一种商品不可能有任何真正的价值。必须承认，好小说大受坏小说的牵连，而且整个领域由于作品泛滥而丧失信誉。然而，我认为这种损害只是表面的，小说的大量发行也不能证明这个原则本身有任何问题。它被庸俗化了，就象其它各种文学一样，就象今天其它一切事物一样，并且事实证明它比其它一些种类更容易受到庸俗化的影响。但是一部好小说和一部坏小说之间的差别在今天和在过去任何时候都是一样的：坏小说和所有涂鸦的画布以及糟蹋的大理石一起被扫进一条无人问津的忘川，或世界后窗下一个广大无边的垃圾堆，而好小说却与世长存，放射光芒，激发我们追求至善的愿望。因为我将冒昧对贝桑先生提出仅仅一点批评，我不如干脆提出来得了。我觉得他试图在事前就十分肯定地说好小说将是怎么一种作品，这种做法是错误的。本文的目的正是要指出这样一种错误的危险性，指出关于这个题目的某些传统，被先验地加以运用，已经造成了严重的后果，指出一种从事于如此直接地再现生活的艺术，为了它自己的健康，必须享有完全的自由。它靠运动生活，而运动的意义正是自由。我们在事前可以要求一部小说承担的唯一义务，而不致受到做事武断的责难的，就是它一定要有趣。这个一般性的责任落在它身上，但这也是我能想到的唯一责任。在我看来，它可以用来达到这个目的（引起我们的兴趣）的方法是不可胜数的，而且如果用框框条条来加以限制，只会是有害无益的。这些方法是各种各样的，有如人的性情一样，它们越能成功地反映一个与众不同的独特的心灵就越成功。一部小说按它最广泛

的定义是一种个人的、直接的对生活的印象：首先，这构成它的价值，这个价值根据印象的强度而或大或小。但是根本不会有任何强度，因而也不会有任何价值，除非有感觉和说话的自由。划出一条要遵循的路线、定出一个要用的语调、画出一个要填充的形式，这是对那种自由的限制，也是对我们恰恰最感到好奇的东西的压制。形式，在我看来，应当在事后给予评价：那时作者的抉择已经作出，他的标准已经表明；那时我们就可以追随路线和方向，比较语调和异同。一句话，那时我们就可以享受一种最美妙的乐趣，我们就可以评价质量，我们就可以进行创作技巧的检验。创作技巧属于作者本人；它是最带有他个人特色的东西，因此我们用这个来衡量他。小说家的优越性，他的特权，如同他的痛苦和责任一样，在于他作为创作者可以尝试的东西是没限度的——他的各种可能的实验、努力、发现、成功是没限度的。特别是在这方面他一步一步地工作，就象他那用画笔的兄弟一样，关于他，我们总可以说，他是以一种只有他自己最清楚的方法画他的画的。他的方法是他的秘密，但未必是一个唯恐或失的秘密。即使他愿意，他也无法把它作为一个普遍性的东西来揭示；他会全然不知道怎样把它教给别人的。我说这话时并未忘记在上文曾坚持作画的艺术家与写小说的艺术家在方法上的共同性。画家是能够传授他的业务的基本原理的，并且通过钻研好的作品（假定有才能），学习怎样画和学习怎样写都是可能的。然而，下述情况仍然是确实的，并无损于这种 *rapprochement*（法语：相似之处）：文学艺术家较之绘画艺术家在大得多的程度上会被迫对他的学生说，“好吧，你会怎么做就必须怎么做！”这是一个程度的问题，一个微妙的问题。如果有精密的科学，那么也有精密的艺术，而绘画的基本原理比较明确得多，因

此造成这个差别。

然而，我应当进一步说明，虽然贝桑先生在他文章的开头说，“小说的法则可以制定出来，也可以传授，并且具有与和声、透视、比例的法则同等的精密性和准确性”，可是把他的话应用于“一般”法则，而且在说明大多数这些规则时所用的方式只有不通情理的人才会不同意，从而冲淡了也许看起来是奇谈怪论的说法。小说家应该根据本人的经验写作啦，他的“人物必须真实，并且就象在实际生活中可能会遇到的一样”啦；“在一个僻静的村镇成长的小姐应该避免描述兵营的生活”啦，“如果一个作家的朋友和他本人的经历属于下层中产阶级，他就应该小心翼翼地避免把他的人物引进上流社会”啦；你应该在一本备忘录里记笔记啦；你的形象应该轮廓鲜明啦；用说话或者举止方面的某种习惯来使他们鲜明是一个坏方法，而“详细地描写他们”是更坏的方法啦；“英国小说”应该有一个“自觉的道德目的”啦；“几乎不可能过高地估计技巧——也就是风格——的价值”啦；“最重要的一点就是故事”啦，“故事就是一切”啦；对于大多数这些原则无疑是不可能不起共鸣的。关于下层中产阶级作家要有自知之明的那句话也许有点儿令人寒心；但是至于其余的，我觉得很难不同意这些意见中的任何一条。然而，我也觉得很难肯定地同意它们，也许那条关于在一本备忘录上记笔记的指示除外。我觉得它们几乎没有贝桑先生认为小说的法则所具有的那种特点——“和声、透视和比例的法则”的“精密性和准确性”。它们是有启发性的，它们甚至是激动人心的，但它们并不精确，虽然它们无疑是精确到这个具体情况所容许的程度；这正是我刚才所坚决主张的解释自由的一个证明。因为这许多指示——如此美丽又如此含糊——其价值完全在于你赋予它们的意义。

那些使人们感到真实的人物和情景将是那些最使人感动和最使人感兴趣的，但是真实性的程度是很难确定的。堂吉诃德或米考伯先生①的真实性是有很多微妙的差别的；这是被作者的想象大肆渲染过的真实性，因此，尽管它可能很生动，对于提出它来作为一个样板，你会感到犹豫的：那样你会招惹一个学生提出一些非常尴尬的问题。不言而喻，你不会写出一部好小说，除非你具有真实感；但是很难给你一个秘方去产生那种感觉。人类是无边无际的，真实也有无数的形式；我们能肯定地说的，至多是小说的一些花朵有它的香味，而其它的却没有；至于事前告诉你你的花束应该怎样组成，那是另外一码事。说一个人必须根据经验写作，这话同样地说得极好可是不得要领；对于我们假想的那位想写小说的人来说，这样一句话可能倒会带有嘲弄的味道。指的是哪种经验，它又在哪里开始、哪里结束？经验从来是没有限度的，它也从来不是完全的；它是一种无边无际的感受性，一种用最纤细的丝线织成的巨大蜘蛛网，悬挂在意识之室里面，抓住每一个从空中落到它织物里的微粒。它就是脑子的空气，并且当脑子里富于想象力的时候——如果碰巧是一个有天才的人的脑子那就更是如此——它接受生活的最隐约的暗示，它甚至把空气的脉动转化为新的启示。在村镇生活的小姐只要是一个凡事无不经心的大姑娘，告诉她关于军官们她必然无话可说就很不公道，只要有想象力辅助，她就可以谈出这些军官中一些人的真情。比这还大的奇迹人们都见过。我记得一位英国小说家，一位天才的女人，告诉我，她曾由于在她的一篇故事里设法写出了对法国耶稣教青年的性格和生活方式的印象而备受赞扬。她

① 狄更斯名著《大卫·考波菲》中的一个人物。

曾被问起她是从什么地方听到这种不大有人知道的人的底细的，她曾为她难得的机会受到了祝贺。这些机会在于有一次，在巴黎，当她上楼梯时，经过了一扇开着的门，那里面，在一位pasteur（法语：牧师）的家里，有几个年轻的耶稣教徒围坐在餐桌面前，一餐饭菜已吃完。那一瞥留下了一幅图画；它只持续了一刹那，但是那个刹那就是经验。她获得了她直接的个人印象，她也创造了她的典型。她本来就知道青年是什么，也知道耶稣教是什么；她又有机会看到当法国人是怎么回事，结果她把这些想法都转化为一个具体的形象，创造出一个现实。然而，最重要的是，她得天独厚具有“得寸进尺”的才能，这种才能比之任何居住地点或者社会阶梯中的地位这种偶然情况是一种大得多的力量的源泉。根据看见的东西揣测没看见的东西的能力、揭示事物的含义的能力、根据模式评价整体的能力，对一般生活的感受如此深刻，你很容易了解它的任何一个特殊的角落的这种条件——这一组才能几乎可以说就构成经验，并且它们在农村在城市都出现，在教育程度十分悬殊的各个阶层中都出现。如果经验是由各种印象构成的，也许可以说各种印象就是经验，正如（难道我们没见过吗？）它们就是我们呼吸的空气。因此，如果我一定要对一个新手说，“根据经验并且只根据经验写作，”我倒会觉得这是一个吊人胃口的告诫，若是我不立刻小心地补充说，“努力当一个凡事无不经心的人！”

我这样说决不是有意缩小精确的重要性——细节真实的重要性。各人根据自己的趣味说话最好，因此我可以冒昧说我觉得真实感（细节刻画的实在性）是一部小说的最重要的优点——所有的其它优点（包括贝桑先生所谈到的那个自觉的道德目的）都无可奈何、俯首听命地依附的那个优点。如果它不存在，它们

就全都等于零，而如果这些存在，那么它们的效果归功于作者创造生活的幻觉所取得的成功。这种成功的取得、对这个微妙的过程的研究，按照我的趣味来说，就构成小说家艺术的开始和终结。它们给予他鼓舞，给予他绝望，给予他报偿，给予他痛苦，给予他欢乐。确确实实，正是在这里他和生活竞争；正是在这里他和他的画家兄弟竞争，当他力图描绘事物的外貌、那种表达它们的意义的外貌，力图捕捉人生的景象的色彩、轮廓、表情、外观、实质的时候。正是关系到这一点贝桑先生叮嘱小说家要记笔记的话是说得非常中肯的。他决不可能记得太多，他决不可能记得充分。全部生活都在向他召唤，因此要描绘最简单的外观、要创造最短暂的幻觉，也是一件非常复杂的工作。他的任务会容易一些，法则也会更精确一些，如果贝桑先生能告诉他记哪些笔记的话。但是这一点，我恐怕他是决不能从任何手册中学到的；这是他毕生的事业。他一定得记下许许多多笔记才能选择少数几条，他一定得尽他自己的能力把它们整理加工，即使那些对他可能最有教益的指导者和哲学家，到了事关如何应用理论的时候，也必须让他独自行动，正如我们让画家去独自和他的调色板打交道一样。至于人物“必须轮廓鲜明”，如贝桑先生所说的那样——他是深有所感的；可是他将怎样使他们轮廓鲜明则是他的守护天使和他本人之间的秘密。事情会简单到可笑的程度，如果可以教给他大量的“描写”可以使他们这样，或者恰恰相反，不用描写而用对话，或者不用对话而增多“情节”，可以把他从他的重重困难中解救出来。这种情况，比如说，是非常可能的：对于他这种脑子，这种描写与对话之间、情节与描写之间奇怪的、煞有介事的对立是没有什么意义和启发的。人们往往谈论起这些东西来，仿佛它们之间有一种互相冲突的区别，而不是每一刻彼

此都融化为一体，并且是一个总的表达的努力的几个密切联系的部分。我不能想象作品以一系列块块的方式存在，也不能设想，在任何值得讨论的小说里，一段描写不是以叙述为目的，一段对话不是以描写为目的，任何一种真理不带有情节的性质，或者一段情节的兴趣不是来自一件艺术品的成功——作为例证的成功——这个总的和唯一的来源。一部小说是一个有生命的东西，是连续不断的一个整体，象任何其它有机体一样，并且它越富有生命，你就越会发现在每个部分里都包含每个其它部分。若是一个批评家一定希图在一部完成的作品的紧密的结构上面绘出各种项目的分布图，那么他恐怕将会标出一些和历史上有过那些疆界一样不自然的界限。有一个性格小说与情节小说的老式区别，它一定曾经使那位热中自己的工作、想写小说的人多次收起了笑容。我觉得这个区别和那个同样著名的小说与传奇的区别同样地不得要领——同样地不符合任何实际情况。有坏小说与好小说之分，正如有坏画和好画之分；但这是我认为有任何意义的唯一区别，因此我不能想象谈论一本性格小说，正如我不能想象谈论一幅性格画一样。你谈论画谈的就是性格，你谈论小说谈的就是情节，因此这些名词是可以随意互换的。除却决定情节之外，性格是什么呢？除却表现性格之外，情节是什么呢？一张没有性格的画或者一部没有情节的小说又是什么呢？除了性格之外，我们在其中寻求和找到什么呢？一个女人一只手扶在桌上站在那里用某种表情看着你，这是一个情节；否则，这若不是一个情节，我认为就很难说它是什么。同时它又是性格的表现。如果说你看不出来那里面有性格——*allons donc!*（法语：得了吧！）这恰恰是那位有他自己的理由认为他确实看得出来的艺术家自告奋勇让你看到的。当一个年轻人打定主意

觉得他到头来并没有足够的信心按他的初衷去担任神职的时候，那是一个情节，虽然你也许并不急于读到那一章的结尾，去看看他是否可能又一次改变主意。我并不敢于估计它们所引起的兴趣的程度，因为这将取决于这位画家的技能。要说某些情节在本质上比其它情节重要得多，这听上去几乎是幼稚的，而我倒无需提防这一条，因为我已经说过，我能理解的唯一的小说分类是有生活的小说和没有生活的小说两种，从而表白了我对那些主要的告诫的同感。

小说与传奇、情节小说与性格小说——这些笨拙的分类在我看来都是由批评家和读者为了他们自己的方便而作出的，为了帮助他们摆脱一些他们偶然的困境，但是对于作者却没有什么真实性或兴趣，而我们，当然正是试图从作者的角度来考虑小说艺术的。关于贝桑先生显然想提出的另一个含混的类别——“现代英国小说”这一类别——情况也是一样的；有所不同的只是在这里他陷入了偶然的观点的混乱。他提到这个问题时的那番议论，到底用意是说教性的还是历史性的，这一点并不十分清楚。设想一个人写一部现代英国小说，与设想他写一部古代英国小说同样困难：那是一个自寻烦恼的标签。你写小说，你画画，用的是你自己的语言，写的是你自己的时代，而称之为现代英国小说，可惜得很，决不会使得这项困难的工作因而容易一些。把你的同行艺术家的这部或那部作品称之为传奇，遗憾得很，也是一样——当然，除非是单单为了这样做有趣味，例如霍桑把这个名称加在他的《布里斯代尔》上面那样。法国人已经把小说理论发展到非常完整的地步，也只有一个名字给予小说，而并没有企图把它分得更细。我想不出有什么责任是“传奇作家”可以不和小说家同样承担的；创作技巧的标准对于两者是一

样高的。当然我们现在讨论的正是创作技巧——因为那是一部小说唯一有争论余地的方面。这一点也许往往为人们所忽略，结果就造成了无止无休的混乱和误解。我们必须确认艺术家的主题、思想、出发点：我们的批评仅仅适用于他是怎样处理这个主题的。自然我的意思并不是说我们一定会喜欢它或者觉得它有趣：假使我们不喜欢它或者不觉得它有趣，我们的办法也非常简单——让它去！我们也许会相信某一个主题即使是最真心实意的小说家也毫无办法，结果也可能完全证实我们的信念；但是这个失败将会是创作技巧方面的失败，也正是在创作技巧中记录着那致命的弱点。如果我们自称还尊重艺术家，我们就必须允许他享有选择的自由，纵然在一些特殊的情况下有无数推定，认为这个选择不会结出果实。艺术从公然反抗各种推定当中得到很大一部分对它有益的运动，并且它所能做的一些最有趣的实验是隐藏在普通事物当中的。古斯塔夫·福楼拜写过一篇关于一个女仆钟爱一只鹦鹉的故事①；可是这篇作品，尽管写得非常精致，总的来讲却不能说是一篇成功的作品。我们完全有自由认为它平淡无味，但是我认为它本来可能会是饶有趣味的；至于我，我非常高兴他写了这个故事；它是对我们在什么是做得到的——或者什么是做不到的——这方面的知识的贡献。伊凡·屠格涅夫写了一篇关于一个又聋又哑的农奴和一只叭儿狗的故事②，而这篇东西又动人又美丽，是一篇小小的杰作。他叩响了生活的琴键，而福楼拜却没有扣响——他公然反抗了一个推定，取得了一次胜利。

① 指法国小说家福楼拜(1821—1880)的短篇小说《一颗单纯的灵魂》而言。

② 指屠格涅夫的短篇小说《木木》。

永远没有任何东西，当然啦，可以代替“喜欢”或者不喜欢一件艺术品这个老办法：最详尽的批评也决不会废除那个原始的、那个终极的检验标准。我提出这一点以防止我自己受到这种责难，说我暗示一部小说或一张画的思想、主题无关紧要：我觉得它关系非常重大，因此我如果可以作祷告的话，我就祈祷艺术家们只选择那些最丰富的。有一些主题，正如我已赶忙承认的，是更有利的，因此如果有一个世界，打算处理这些主题的人在那里可以免于错误和混乱，那倒可能是一个安排得很美满的世界。这种幸运的情况，我恐怕，只有在批评家们被涤除错误之日才会到来。同时，我再说一遍，我们不能公正地评判艺术家，除非我们对他说，“好嘛，我承认你的出发点，因为要是我不承认的话，我就会好象给你开处方，我可决不会去负那个责任。如果我竟敢告诉你你不得采用什么，你就会要求我告诉你你必须采用什么；那样的话我可就要自讨苦吃了。况且，只有等到我接受你的数据之后我才能开始衡量你。我有标准，有准绳；我没有权利去乱动你的笛子然后批评你的音乐。当然我也许根本不喜欢你的主题；我也许认为它无聊，或者陈腐，或者猥亵；那样我就完全撒手不理你。我也许满足于相信你将不会在引起兴趣方面取得成功，但我当然不试图去证明这一点，你对于我将是漠不相关的，正如我对于你一样。我无需提醒你，各式各样的兴趣都有：有谁会知道得更清楚？有些人，为了极好的理由，不喜欢看写木匠的书；另一些人，为了甚至更好的理由，不喜欢看写娼妓的书。许多人对美国人抱反感。另一些人（我相信他们主要是编辑们和出版家们）不屑于看意大利人。有些读者不喜欢平静的题材；另一些读者不喜欢热闹的题材。有些人喜爱一种完全的幻觉，另一些人由于意识到虚构而感到乐趣。他们相应地选择他们的

小说，如果他们不中意你的主题，他们就更加不会中意你的处理。”

结果很快，正如我已经说过的，就回到爱好上来：尽管左拉先生①（他思考问题不及他反映生活那么强有力）不甘心承认趣味的这种绝对性，因为他认为有些东西是人们应当喜欢的，也是他们可以被引导去喜欢的。我简直无法想象出任何东西（至少在小说这方面）是人们应当喜欢或应当厌恶的。反正人们总是会自行选择的，因为它后面有一个稳定的动机。那个动机只不过是经验而已。正如人们体验生活，他们也会体验和它关系最密切的艺术。这种关系的密切是我们在讨论小说的成就时决不可以忘记的。许多人把小说说成一种不自然的、人为的形式，一种匠心的产物，它的任务就是改变和安排我们周围的事物，把它们转化为因袭的、传统的模式。然而，这种看法使我们走不了多远，宣判艺术只能永远重复少数几个老调，切断它的发展，并且把我们直接领到一堵死墙面前。抓住生活的调子和特色、抓住那不规则的节奏，这就是以其坚强的力量使“小说”站得住脚的努力。我们在小说提供我们东西中越看到没有重新安排的生活，我们就越感到我们接触着真实；我们越看到其中有重新安排，我们就越感到在受骗上当，因为看到的是一种代用品、一种折衷物和程式。往往听到人们非常有把握地谈论重新安排这件事，一提起来仿佛它就是艺术的顶峰。在我看来，贝桑先生大谈“选择”，有陷入这个重大错误的危险。艺术本质上就是选择，但它是一种以具有典型性、具有全面性为其主要目标的选择。对于许多人来说，艺术意味着玫瑰色的窗玻璃，选择则意味着给格伦迪太

① 左拉(1840—1902)，法国自然主义小说家。

太①采集一个花束。他们会振振有词地告诉你艺术上的考虑和不愉快的东西、丑恶的东西之间毫无关系；他们会滔滔不绝地罗列许多关于艺术的领域和艺术的限度的狭隘的老生常谈，直到你惊诧之余不禁也要寻思起愚昧无知的领域和限度来。在我看来，谁也不能够从事过一项严肃的艺术上的尝试而不意识到自由大有增加——一种新发现的自由。在这种情况下你看出——借助于一线天上的光——艺术的领域是全部生活、全部感受、全部观察、全部想象。正如贝桑先生非常正确地表明的，艺术是全部经验。那就是一个充分的回答，对于那些主张艺术不能接触生活中悲惨的事物的人们，那些在艺术神圣的、没有知觉的胸膛上扎进粘在小棍子头上的各种小小禁令的人们，诸如我们在公园里见到的那类禁令——“禁止在草地上行走；禁止折花；不得带狗入园，不得在天黑后逗留；请靠右走。”我们继续想象的那个想写小说的年轻人没有鉴赏力就什么也干不了，因为那样的话他的自由就不会对他有什么用处；但是他的鉴赏力的第一个好处将是让他看出那些小棍子和标签之荒唐可笑。如果他有鉴赏力，我必须补充说，当然啦，他就会有匠心，而我刚才对那个特性的不敬的提法并不意味着它在小说中是毫无用处的。但它只是一个次要的助力；主要的是接受直接的印象的能力。

贝桑先生谈到“故事”问题，我不打算批评他说的话，不过我觉得其中包含一些非常含混的话，因为我觉得很费解。他谈论起来仿佛小说中有一部分是故事，而另一部分由于神秘的原因却不是故事，我不明白这是什么意思——除非这个区别是在某种

① 英国戏剧家托马斯·莫顿(1764—1833)所著喜剧《快犁》(1798)中的人物，已成为狭隘保守、一本正经的象征。

意义上作出的，而在这种意义上难于设想任何人企图表达任何意思。“故事”，如果它表现任何东西的话，表现的是小说的主题、思想、起点；肯定也不会有什么“学派”——贝桑先生谈到一个学派——主张一部小说应该全部是处理而没有主题。毫无疑问地，必须有什么东西要加以处理；每个学派都深切地意识到这一点。故事就是主题、起点，我看只有在这个意义上可以说它有别于其有机的整体；并且作为作品越成功，思想就越渗透深入其中，赋予它活力和生命，结果每个字和每个标点符号都直接有助于表达，我们也就相应地不觉得故事是一把或多或少可以从鞘里抽出来的刀。故事和小说、主题和形式，是针和线，而我还从来没听到过一帮裁缝师傅建议用线而不用针，或者用针而不用线。不妨指出，贝桑先生并不是唯一讲这种话的批评家——似乎生活里有一些事物构成故事，而某些其它事物则不然。我在《蓓尔美尔新闻》上的一篇怪有趣的文章中发现同样的奇怪的论调，这篇文章恰巧是关于贝桑先生的演讲的。“故事是关键！”这位文雅的作者说，用的仿佛是一种反对另一种意见的语气。我倒也觉得是这样的，正如每个在“送上”^①自己的画的时限已迫近时还在找主题的画家——正如每个没选定主题的、迟误的艺术家都会衷心表示同意的。有一些主题引起我们的反应，也有另一些主题则不然，但是如果有人去着手订一条规则——一份“禁书目录”——作为区分故事和非故事的依据，那他可真是个聪明人。不可能（至少对我如此）设想任何这样的规则会不是完全专断的。《蓓尔美尔新闻》上的作者把《有疤痕的女人玛戈》^②那篇极

① 把画送到英国皇家美术院参加展览。

② 作者为法国小说家勃沃古贝（1824—1891），1884年出版。

有趣的(我估猜)小说和某些故事——其中“波士顿的美女”好象“为了心理上的原因拒绝了英国的公爵”^①——对立起来。我不知道这里提到的那部传奇，也几乎不能原谅这位《蓓尔美尔》上的那位批评家没有提作者的名字，但书名好象指的是一位可能在某次英勇的冒险中留下一个疤痕的女人。我因为不知道这个插曲而感到十分遗憾，但是我完全不明白为什么它是一个故事，而拒绝(或接受)一位公爵就不是，为什么一个原因，心理上的或其它方面的，不是一个主题而一个疤痕倒是。它们都是小说所处理的复杂纷纭的生活中的颗粒，因此任何教条肯定一会儿也站不住脚，如果它妄图规定这一个是合法的而另一个却是非法的。问题在于那一幅画是成功还是失败，按照它好象具有或缺少的真实性。贝桑先生认为一个故事必须由“冒险行动”构成，否则就不成其为一个故事，这个说法在我看来并没有澄清问题。为什么由冒险行动而不由绿眼镜构成呢？他列举了一大堆不可思议的东西，其中包括“没有冒险的小说”。为什么是没有冒险，而不是没有结婚生活、或是独身生活、或是分娩、或是霍乱、或是水疗法、或是简森教义^②呢？这在我看来是使小说回到一个人为的、小巧玲珑的东西那个不幸的小角色——从一种博大、微妙的与生活的一致那种自由的大角色把它降低。再说到底什么是冒险，那个洗耳恭听的学生又根据什么迹象去辨认它呢？我写这篇小文章是一次冒险——一次巨大的冒险；一位波士顿美女拒绝一位公爵也是一次冒险，其激动人心我想仅次于一位公爵为一位波士顿美女所拒绝。我在那里面看到戏中有戏，还有无数的观点。一个心理上的原因，在我的想象中，是一件画意盎然的东

① 似指詹姆斯本人所著长篇小说《一位女士的画像》(1881)。

② 荷兰天主教神学家简森(1585—1638)创始的教义。

西——我觉得好象这个想法大可以鼓舞你去从事提香^①式的努力。总之，很少有什么比一个心理上的原因更使我感到激动的，然而，我要强调，小说在我看来是最优美的艺术形式。我近来在阅读罗伯特·路易·史蒂文森^②写的《金银岛》那个极有趣的故事，同时不那么连贯地阅读埃德蒙·德·贡古尔^③先生最新的故事，题为《小宝贝》。这两部作品中一部写的是谋杀、神秘、恶名昭著的小岛、死里逃生、神奇的巧合以及埋藏的金币。另一部写的是一个法国小姑娘，她住在巴黎一座漂亮的房子里，由于感情受伤害而死去，因为没有人肯跟她结婚。我说《金银岛》是极有趣的，因为在我看来它出色地完成了它试图做的工作；我不打算把任何形容词加之于《小宝贝》，我觉得它试图做的工作是描绘一个孩子的道德意识的发展，然而它惨遭失败。但是我觉得这两部作品中的一部和另一部不折不扣地同样是一部小说，同样有一个“故事”。一个孩子的道德意识和南美洲北岸的岛屿同样是生活的一部分，我也觉得这种地理和那种地理同样具有贝桑先生所说的“使人惊异的事物”。对我来说（因为到头来，正如我所说的，还得回到个人的好恶），孩子的经验的图画有这个优点，我可以对艺术家放在我面前的作品一步一步地根据具体情况表示可否（这是一种巨大的享受，接近于《蓓尔美尔新闻》上贝桑先生的那位批评者说到的“感官的乐趣”）。我事实上当过孩子，但是我仅仅在想象中寻找过埋藏的财宝，因此我基本上对贡古尔先生的作品表示否定纯粹出之于偶然。乔治·艾略特^④

① 提香(1477—1576)，威尼斯大画家。

② 史蒂文森(1850—1894)，英国小说家，《金银岛》于1883年出版。

③ 贡古尔(1822—1896)，法国小说家，《小宝贝》于1884年出版。

④ 艾略特(1819—1880)，英国女小说家。这里指的是她的小说《赛拉斯·马诺》。

用一种大不相同的才智描绘了那个国度，我对于她的作品却总是表示肯定的。

贝桑先生的演讲最令人感兴趣的部分可惜是最短的一段——他非常简略地提到小说的“自觉的道德目的”。这里又是不十分清楚，究竟他是在记录一个事实，还是在制定一条原则；如果是后一种情况，而他又没有发挥他的想法，那未免太遗憾了。这个题目的这一方面是极其重要的，贝桑先生的三言两语指向一些范围最广泛的考虑，决不能等闲视之的。谁要是不准备沿着这些考虑将把他带上的道路一直走到底，他就会只是很肤浅地讨论了小说的艺术。正是为了这个原因我在本文开头就谨慎地通知读者，我在这样大的一个题目上的意见决不敢自以为是全面彻底的。象贝桑先生一样，我把小说的道德这个问题一直留到最后，可是到了最后我已经用完了我的篇幅。这是一个困难重重的问题，请看我们在一开头就碰到的、以一个明确的问题的形式出现的第一个困难。在这样一种讨论中，含糊其词是致命的，那么你所说的道德和道德目的究竟是什么意思？可否请你为你的名词下个定义，并解释一幅画（一部小说也是一幅画）怎么可能道德的或是不道德的？你希望画一幅道德的画，或者雕一座道德的雕像；可否请你告诉我们你打算怎样着手去干？我们是在讨论“小说的艺术”；艺术的问题是创作技巧的问题（在最广泛的意义上）；道德问题完全是另外一码事，那么可否请你让我们明白你怎么会轻易地把二者混淆起来？这些道理对贝桑先生那么清楚，以致他从中推出了一条定律，这条定律在他看来体现在“英国小说”之中，并且是“一件真正令人赞美的东西，也是非常值得庆贺的事情”。它倒确实会是非常值得庆贺的事情，如果这些棘手的问题都变得和丝绸一样的光滑。我不妨

补充一句，贝桑先生认为实际上“英国小说”把注意力集中在这些微妙的问题上，许多人会觉得他作出了一个无用的发现的。恰恰相反，他们会感到一般英国小说家在道德上的胆怯；感到他（或者她）不愿正视在处理现实中所遇到的重重困难。他往往很羞怯（而贝桑先生所画的却是一幅大胆的画），并且他的作品的标志是在某些问题上所保持的谨小慎微的缄默。在英国小说中，胜于在任何其它国家的小说中，在人们所知道的与他们肯承认他们知道的东西之间、在他们看到的和他们谈论的东西之间、在他们感觉到是生活的一部分与他们允许进入文学的东西之间，存在着一种传统的差别。总之，在他们谈话中谈到的与他们在书本里谈到的东西之间，存在着这种巨大的差别。道德力量的真髓就是要纵观全貌，因此我应该把贝桑先生的话恰恰颠倒过来，不说英国小说有一个目的，而说它有一种羞怯感。到什么程度一部艺术品的目的是道德败坏的根源，我不打算去探讨；我觉得最不危险的是创造一部完美的作品这个目的。至于我们的小说，在这方面我最后还可以说：我觉得我们今天在英国看到的小说在很大的程度上是面向“年轻人”的。因此这种情况本身就构成一种推论，认为它应当是相当羞怯的。有某些事情是普遍认为在年轻人面前不能讨论、甚至连提也不能提的。那也好嘛，可是没有讨论并不是道德热情的表现。因此英国小说的目的——“一件真正令人赞美的东西，也是非常值得庆贺的事情”——在我看来是相当消极的。

在一个意义上，道德观念和艺术观念是非常接近的；那就是根据这个非常明显的真理——一部艺术品最深刻的品质将永远是艺术家的脑子的品质。那种智力越优异，那部小说、那幅画、那座雕像就越含有美和真的成份。由这些成份构成，在我看来，

就是有足够的目的。决不会有好小说来自一个肤浅的头脑；我觉得对于写小说的艺术家来说，这是一条足以包括所有的道德理由的原则：如果那位想写小说的年轻人把它牢记在心，它会使他明白“目的”的许多奥秘。还有许多有用的话可以对他说，可是我已经到了我文章的结尾，只能简略地提一下。《蓓尔美尔新闻》上的那位批评家（我已经引过他的话）促使人们在谈论小说艺术时提防谈得笼统的危险。他想到的危险，我猜想，其实是谈得太具体的危险，因为有一些概括性的话，除了已经包括在贝桑先生的启发性的演讲里的那些之外，不妨讲给这位天真的学习者听，而不用担心会把他引入歧途。我首先要提醒他注意对他开着门的这个形式之宏伟壮丽，它摆在人们眼前的限制如此之少，而机会如此之多。其它艺术，比较起来，却显得受限制、受束缚；搞这些艺术所遵循的条件是非常严格、非常明确的。但是我所能想到的加在小说写作上的唯一条件，正如我已说过的，是它必须真实。这种自由是一种了不起的特权，因此这位年轻的小说家要上的第一课就是学习怎样才能不辜负它。“尽情享受它吧，”我该对他说，“占有它，最大限度地探索它，宣扬它，为它感到欢欣鼓舞。全部生活属于你，既不要听那些想把你关进它的某些角落并且告诉你艺术只在某些地方栖息的人们的话，也不要听那些想说服你这位天上来使者完全在生活以外飞翔，呼吸着一种纯净的空气，并且从事物的真实性前面掉过头去的人们的话。不存在任何对生活的印象，任何观察和体会生活的方式，是小说家的计划所不能提供一席之地的；你只要记住象大仲马和简·奥斯丁、查尔斯·狄更斯和古斯塔夫·福楼拜这样才能迥异的作家都在这个领域里干得同样出色。不要过多地考虑乐观主义和悲观主义，努力捕捉生活本身的色彩。今天在法国，

我们看到一种巨大的努力(左拉先生的努力,对于他那实在、严肃的工作,凡是探索小说的能力的人提到他都不禁肃然起敬),我们看到一种非凡的努力,由于一种基于狭隘的根据的悲观主义精神受到了损害。左拉先生很了不起,他给予一个英国读者的印象却是愚昧无知;他有一种在黑暗中干的神气;倘若他有和他的精力一样充沛的光,那么他的成果倒或许会具有最高的价值的。至于浅薄的乐观主义的种种错觉,遍地(尤其是英国小说这个园地里)都是它们脆性的颗粒,好象遍地碎玻璃一样。如果你一定要做一些结论的话,让它们带有广博的知识的味道。记住,你首要的义务是要尽可能地完善——创作一部尽可能完美的作品。要豁达大度,细致入微,追求那奋斗的目标。”

巫宁坤 译

(译自《诺顿美国文学选集》第2卷,1979年)

马克·吐温

如何讲故事

我并不想宣称我能够把故事讲得如何之好，我只是想说我知道应该怎样讲故事，这是因为多年来我几乎一直与最擅长讲故事的人朝夕相处。

故事有好几种，但其中以幽默故事最难讲。我在这里主要谈谈幽默故事。幽默故事是美国式的，滑稽故事是英国式的，诙谐故事是法国式的。幽默故事的效果取决于讲故事的方式，而滑稽、诙谐故事的效果则靠故事本身的内容。

幽默故事可以借题发挥，拉得很长，还可以东拉西扯，无需什么特别的结尾。但是，滑稽、诙谐故事必须简短，结尾必须有个含意。幽默故事有如潺潺流水缓缓而行，而其他两种故事却要具有爆发性。

严格地说，幽默故事是一种艺术品，是极其高雅精巧的艺术。只有艺术家才能讲好这种故事。然而，滑稽、诙谐故事则无须艺术，任何人都可以讲述。讲幽默故事的艺术——我指的是口头讲述，而不是从书本阅读——创始于美国，至今一直仍在美国流行。

讲幽默故事的人表情严肃，竭力装出一本正经的样子，似乎他根本不知道故事中有什么可笑之处。但是，讲滑稽故事的人

一开始就当众宣布说，这是他听到过的最最滑稽的一件事，然后迫不及待地开讲，故事刚一讲完，他自己第一个发出笑声。讲到成功之处，他便得意忘形，甚至重述故事中精彩的地方，并环视听众的面孔，以博得喝彩，然后把故事的关键处再重复一遍。见了真叫伤心。

当然，漫无边际、结构松散的幽默故事在结尾处往往也有个重点，有个要点，或者突然一响，叫它什么都行。可是，在许多情况下，讲故事的人常常故意把它漫不经心地一带而过，假装不知道这就是故事的关键所在。说故事的人用这样的方法转移听众的注意力，因此听者必须留心才是。

阿特姆斯·沃德^①就曾大量运用这一手法。当听众恍然大悟，听懂了笑话时，他却装出茫然无知的样子，惊异地抬起头望着大家，似乎不明白听众究竟发现了什么笑料。在他之前，丹·塞彻尔^②曾经用过这种方法；今天，奈^③和赖利^④仍在使用这一方法。

然而，讲滑稽故事的人对故事中的关键绝不含糊，他总要向你大声说明这一点，回回如此。而且，在英、法、德、意等国出版滑稽故事时，关键之处都用斜体字印刷，句子后面还要加上若干醒目的惊叹号，有时还加上括号进行解释。所有这些都令人啼笑皆非，人们真想从此不再开玩笑，不如过过舒坦日子算了。

这里我仅举一例说明滑稽故事的讲法，采用的是在世界各

① 查尔斯·法拉·布朗(1834—1867)的笔名，缅因州的方言幽默家。

② 内战时期的滑稽演员。

③ 埃德加·毕尔·奈(1850—1896)，民间讽刺家和幽默家。

④ 詹姆斯·曼特克姆·赖利(1849—1916)，印第安纳州诗人，他与奈经常一起举行巡回演讲。

地已经流传很久的一个故事。故事是这样的：

伤 员

在一次战斗中，一个士兵的腿被炸掉了。他叫住从他身旁匆匆跑过的另一个士兵，告诉他自己伤情，恳求他把他背到后方。这位勇士慷慨答应，即刻把这不幸的伤兵背上肩，将他送往后方。一路上，枪弹炮弹四处横飞，没过一会儿，一发炮弹把那位伤兵的脑袋削掉了，可背他的那位士兵只顾赶路却一点儿都不知道。又走了一阵，一位当官的叫住了他，问：

“你背着个尸体到哪儿去呀？”

“到后方去，长官。他的一条腿被炸断了！”

“什么？他的腿炸断了？”当官的说，“傻瓜，你说的是他的脑袋吧！”

于是，士兵把背上的人放在地上，迷惑不解地站在那里呆望着。最后，他说：

“可不是，长官。您说得对。”然后，停了一会儿，他又说：“可是，他对我说的是他的腿呀!!!!”

于是，讲故事的人自己爆发出一阵阵雷鸣般的笑声，反复重述故事的关键，同时尖声叫着，喘着粗气，笑得上气不接下气。

这个故事用滑稽形式来讲只消一二分钟，~~实~~根本不值一讲。若讲成个幽默故事，则可讲上十分钟。詹姆斯·曼特克姆·赖利就是这样讲的。结果这个故事几乎是我听过的最可笑的一个了。

他用一个呆头呆脑的老农夫的口气讲这个故事。这个乡下佬第一次听说这个故事，觉得特别逗人，正津津乐道地向他的邻居复述。可是他对故事内容记得不清，因此讲得很乱，颠三倒四，费劲地绕来绕去，加进一些与故事本身无关的冗长细节，这就把故事拖得很长，然后他又故意把这些情节收回，加进其他同样无关的细节，并且不时地犯些小错误。又停下来纠正并解释为什么会犯这些错误。他又突然想起在某个地方漏掉了什么，于是又回过头去补充。其后是一阵停顿，他苦苦回忆那个伤兵叫什么名字，最后却记起来故事里根本没有提到伤兵的姓名。这时，他不慌不忙地解释说，姓名其实无关紧要，反正——当然了，如果知道他叫什么那就更好，不过，这毕竟不是十分重要——如此这般，这般如此。

说故事的人显出一副天真无知，兴致勃勃，自鸣得意的神情。他常常停下来，控制自己不笑出声来。这是他肯定能做得到的，只不过由于憋着没有笑出来，他的身子象水母那样地颤动着，十分钟未尽，听众早已笑得直不起腰来，眼泪都笑出来了。

说故事的人把老农夫的朴实，无知和自然的神态模仿得惟妙惟肖，其表演十分引人入胜。这是艺术，是优美精湛的艺术，只有艺术家才能达到的艺术。然而，前一种故事连机器都能讲得出来。

如果我的看法是正确的话，我认为美国艺术的基础是把互不协调，看来十分荒唐可笑的事以漫不经心、有时甚至是毫无目的的方式串联在一起，同时，对内容的荒唐却装出一副天真无知的样子。这种艺术的第二个特点是把故事的关键处理得很含糊。第三，把事先精心准备的话一带而过，表面上显出一副无知的神态，似乎说故事的人只是边想边说。第四，也是最后一点，

是停顿。

阿特姆斯·沃德就大量采用上述第三、四两种手法。故事一开始，他把一件有意思的事讲得绘声绘色，不一会儿，他就不再那么带劲了，然后经过一阵心不在焉的停顿后，自言自语似地说上一句走题的话，其实那正是有意逗乐的笑话。这样，预期的目的也就达到了。

例如，他会非常激动地，迫不及待地告诉你说，“我在新西兰认识了一个满口无牙的人。”讲完后，他突然变得无精打采了，接着是一阵沉默，冥思苦想，然后梦语般地对自己说，“可是，他的鼓却敲得比谁都棒。”

停顿在任何一种故事里都是一个极其重要的手法，而且经常使用。这是个很细致、很难处理、不易把握的手法，而且容易出错。停顿的长短一定要适中，否则就无法达到预期的目的，甚至会适得其反。停顿如果过短，感人最深的地方就会被放过，听众反而有时间进行猜测，惊奇之处就会被识破——当然，你就无法再使他们惊讶了。

我在讲台上曾经讲过一个黑人的鬼故事。故事结尾的关键处有个停顿，这是整个故事的要害。如能把这个停顿掌握得恰到好处，故事结束时就会产生一种爆发力，产生一种奇异的效果，足以使一个好激动的姑娘惊叫一声，拔腿而逃——这就是我要取得的效果。故事的名字叫“金胳膊”，可用下面的方式讲述。你自己不妨试试看——但必须注意停顿，而且一定要掌握好。

金胳膊

从前，有一个老财迷，只有他和他的老婆两个人住在荒凉的草原上。不久，老太婆死了。老头儿把她拖到荒草地上

埋葬了。噢，对了，那老太婆有一只金胳膊——从肩到手，全是纯金的。老头儿是个大财迷——财迷得要命。那天晚上，他躺在床上，翻来复去怎么也睡不着，因为他非常想把那只金胳膊搞到手。

到半夜时分，他再也忍不住了。他翻身起床，提起一盏灯，顶着暴风雪，到草地上把他的老婆挖了出来，终于搞到了她的金胳膊。然后他低着头，冒着风，在大雪中一步一步艰难地往家走去。突然，他一动不动地站住了（这里要有相当长的停顿，并装出吃惊的样子，做出侧耳细听的姿态），说，“我的天啊，那是什么声音？”

他细听着，忽然风声说话了（咬紧牙齿，模仿暴风的呼啸声），“嘶，嘶，”这时，老头儿听到从坟墓那里传来了一个声音——这声音和风声混在一起——无法分辨——“嘶，嘶，谁一拿了一我的一金一金胳膊？”（讲到这里，你自己要全身颤抖。）他浑身发抖，哆嗦着说，“哎呀，上帝，我的老天啊！”一阵风吹灭了提灯，雨雪扑面而来，呛得老头儿喘不过气来。他踏着没膝盖深的大雪，吃力地向家走着，吓得魂不附体——刚过一会儿，他又听见那个声音（稍停）。这声音一直在跟着他！“嘶，嘶，嘶，谁一拿了一我的一金一金胳膊？”

等他到达牧场时，老财迷身后又响起了那个声音——这次却是更近了，而且越来越近——（重复风声和那个说话声）。一进家门，他立刻向楼上奔去，跳上床，从头到脚把自己裹了起来，躺在床上，一个劲儿的哆嗦——但是，从外面又传来了那个声音！而且就在附近了！他隐约听见（停顿——惊愕——细听的动作）——啪——啪——啪——它上楼来了！随后是门

闩声，老头儿知道那声音已进了屋！

他感觉出那声音现在就在他床边！（停顿）——正低头怒视着他！——他已憋得喘不过气来！——老头儿似乎感到有一股冷气直向他吹来，几乎吹到他的头部了！（停顿）

就在这时，声音说话了，就在他的耳边——“谁——拿了一——我的一金一金胳膊？”（这里要拖长声音，用哭诉的语调；说完后，目不转睛地注视着坐在最远处一个听众的脸上——最好是一个女孩子——这时，场内鸦雀无声。让停顿逐步加强恐怖气氛。当这种停顿到一定长度时，你突然跳起，向那个女孩大叫一声，“就是你！”）

如果你把停顿掌握得恰当，她一定会尖叫一声，拔腿就跑的。但必须把停顿控制好，这是最麻烦、最头疼、最难掌握的。

1895/1897

王立礼译

（译文选自波埃尔和万斯主编《美国文学》第2卷，1970年）

艺术中的地方色彩

文学作品中的地方色彩确实是文学作品的生命。这是本乡本土的特点，有别于其它地区的特点。它好比是一个具有独特个性的人的无穷的、富于生气的魅力。我们感兴趣的是差异；相似对我们没有吸引力，不象差异那样永远吸引着我们，滋养着我们。文学作品如果一味雷同，或大部分相似，那么，文学就会枯萎。

从历史上看，最有价值的是诗人和戏剧家笔下的地方特色。贺拉斯①的魅力在于他从侧面描写了他那个时代的风俗习惯。荷马的作品生气勃勃，不在他抽象的议论而在他的地方色彩。北欧的古代传说描绘当时的男女怎样生活、怎样劳动更为精确，因此对于我来说，比荷马史诗具有更大的吸引力。

同样，正是乔叟的地方色彩至今还引起我们的兴趣。我们看了他与他同时代人写得相仿的骑士故事打哈欠，但那个磨坊主和教士②却吸引我们。过去文学作品中的人物只要真实地表现出他是怎样生活和恋爱的，他就能打动我们。我们了解他，对他

① 贺拉斯(Horace, 公元前65—前8), 罗马诗人。

② 乔叟《坎特伯雷故事集》中的两个人物。

真正地发生兴趣。

从历史上看，从乔叟到现在，地方色彩表现在美、暗示性和人道之中。每个时代越来越具体地描写它的实际生活和社会结构，到了今天，现代艺术所具有的不同特点使挪威最优秀的绘画富于鲜明的地方色彩，它的小说也富于活力，具有本土特色。

今天，每一部伟大、动人的文学作品都富于地方色彩。正是这一点使挪威人和俄国人^①几乎达到今天小说创作的顶峰，相比之下，英国人和法国人缺乏这种特色，于是在真实和真诚方面居于下位。

在现代欧洲，人们到处都在写小说写戏，就象青草、谷子和亚麻生长一样自然。普罗文斯人、匈牙利人、加泰隆人^②、挪威人正在吸引着读者。这种文学不是书生文学；这是爱恋中的人们、实干的人们的文学；他们热爱现代生活，又没有受过叫人鄙视平凡事物的教育。

他们说的是一种新的语言。他们不是在寻找主题，他们力求表现自己。

一般的批评没有妨碍他们，也没有限制他们。他们扎根在土壤之中。他站在田地中间，他挖掘泥炭地。他们关心现代的、非常新的言语与主题，他们引进了新的语言，分享了美的领域。

他们使艺术变成美的东西和有意义的东西的再创造。光有美是不够的。美是古老的贵族妇女，已经把这个坚强有力的平民——意义——当自己的配偶。他们的孩子将是历史上最通人情。

① 加兰这里指的是B.比昂松(1832—1910)和屠格涅夫。这两个作家在十九世纪后半期极负盛名。——原编者注

② 指法国南部、匈牙利、西班牙东北部的地方文学。这些地区具有地方色彩的文学或先于美国，或与美国同步。——原编者注

最富人性的文学。

对于合众国来说，从英国批评家手里取得独立要比它摆脱旧世界政治和经济统治更费时间。它取得政治自由，不是靠绅士和学者，而是靠普通人；同样，只有在普通的美国人自发地表现他对生活的看法的时候，我们民族文学才能得到充分发展。

大多数美国艺术作品的致命伤一直在于——至今仍是一模一样，它弄得美国艺术缺乏个性，又不自然。这是人工栽培的玫瑰文化，不是自由生长的本乡本土的草木。

我们的作家看不起或者害怕国内市场。他们把自己的不朽寄托在“全人类的主题”上，而这种主题群众既无兴趣，作家自己也兴趣不大。

在最初的一百五十年间，我们的文学缺乏民族特色。它象是英国作家在说话。后来布莱恩特和库柏①深为我们广大的森林和草原所感染。惠蒂埃表现了新英格兰的童年生活②，梭罗描写了新发现的奇境，美国文学由此上了路。

在库柏的影响下，出现了来自得克萨斯、俄亥俄、伊利诺斯的粗犷的故事。这些粗野的移民地区不可能产生流畅高雅的诗篇或故事；它们只有不加润色的奇闻轶事，但这些故事却蕴含着某种优秀的、强有力的和土生土长的东西。

移民地区扩大之后，森林和野兽对人的压力减少了，人们的表現力提高了，言语举止温和起来。这一切都为乡土文学提高到

① 布莱恩特(1794—1873)，诗人，爱写林间景色。库柏(1789—1851)，小说家，写过不少边疆传奇。

② 惠蒂埃(1807—1892)，诗人，“童年生活”指诗作《大雪封门》(1866)回忆他新英格兰的故乡。

艺术的水平作了准备。

太平洋沿岸地区迈出第一步。全世界对金矿发生异常的兴趣，两位年轻人① 怀着常使悲观主义者和学究们感到意外的急切心情，投入那种粗犷的生活，跨越平原，来到沙斯塔山② 的山阴地区，于是乡土文学头一次获得了它巨大的、显著的推动力。

今天，在我们美国终于产生了一批没有模仿嫌疑的作家。不管他们会有什么样的毛病，他们至少是创作自己的作品。美国批评家在这些作家身上可以见到美国特色的小说与戏剧。

谷物开花了，棉花绽开了。

地方色彩——什么是地方色彩？地方色彩的意思是作家自发地反映他周围的生活。这是自然而然的艺术。

从某种意义上讲，一个美国人写一部关于俄国、西班牙或者圣地的小说是不自然的。他不可能指望有本地人写得那么好。他所能听到的只能是那句可怜的恭维话：“他写得很好，要考虑他是一个外国人啊。”

如果一个年轻作家埋怨国内没有什么东西可写，他不得不出国去开开眼界、去写传奇故事，我只能说他受的教育不对路，或者他缺乏观察能力。这种人常常是急于发财，而不是耐心地、从容不迫地献身于艺术。

不过，我同情这样的作家，因为批评界没有帮助他走上正路。正统派的批评与自发的表现永远存在着矛盾，好比老年和青年之间存在着矛盾一样。他们可能出于礼貌掩盖这一点，但是他们相互诋毁。

① 大概是指哈特(B.Harte,1836—1902)与米勒(J.Miller,1841?—1913)，前者写小说，后者写诗。——原编者注

② 位于加利福尼亚州北部。

老年人自然喜欢往昔；他们读的是杰作；他们说，伟大的人物快死光了；年轻人应该象他们过去一样，表现崇高的、全人类的主题。这些乡土色彩是微不足道的。这些真实的描写令人不安。青年的朝气使他们恼火。这些批评家说：自发的创作不讲形式，而那种不要求拔萃、不要求理想和美的批评正把作家引向毁灭。

然而有一种批评帮助作家，使他保持他最优秀的水平；这种批评看到文学的动力何在，还尽量分析出倾向来。这种批评看出今天的地方色彩意味着民族性格，正在帮助年轻作家尽可能好地展开主题描写。

我肯定，一个人热爱本乡本土，热爱他自幼熟悉的环境，这是最自然不过的事情。年轻的艺术家生长在周围环境的网里，缠在日常生活之中，现在开始思考。童年时代和青年时代恋爱生活的一切联想织成那张日常事物的网，那张用银线和金珠织成的网；身边的事情毕竟是最亲切、最甜美的事情。

读者一定会明白，我所谓的地方色彩不仅仅是勉强地去描写本州美丽如画的景色。

小说的地方色彩是指只有这个地方土生土长的人才能写得出的那样的质地和背景的小说。

这是说，作家描写的生活如同草木生长那样自然。这是说，作家不应该去描写如画的景色——每一棵树、每一只鸟和每一座山都应该是亲切的、可以交往的，又是非写不可的，而不是如画般的美丽；旅游者写不出乡土小说来。

由此可见，我们不能为地方色彩而地方色彩。它应该，也必然会出现，因为作者身上很自然地存在着这种色彩，他有意无意地感到它的重要，感到对它的兴趣。

他不必关心地方色彩能否引起读者的兴趣。他必须忠于自己，他写地方色彩是因为他喜欢。如果他是一位艺术家，他一定会通过自己的情绪感染读者。

我们不应该主张写全人类的主题，而应该坚持写美与力，并由作家自己去选择他的题材。

这就是批评家的任务。批评家在承认自己无权选择题材的同时，可以帮助年轻作家怎样写得简朴、刚劲有力。如果批评家先入为主，以为今天的年轻作家应当以艾迪生、麦考莱或斯威夫特①为榜样，那么他对作家就没有什么帮助了。

今天在写作中，如同在绘画中一样，有新的批评标准，其目标是自我表现。批评家可以做许多事情，帮助年轻作家不要去模仿旧时代的大师，或者别的什么大师。优秀的批评能够帮助他写得生动、简朴，运用新的技巧，至于写什么，那是作家自己的事情。

有人说，具有地方色彩的艺术必须提到最高的表现力，我同意这种说法；但是在帮助他完善写作技巧时，必需注意不要去干涉艺术家的自发性。把古老的批评教条搬来用在我们今天的生活和文学上，只会使艺术家僵化，对他的艺术带来致命伤。

董衡巽 译

（译自华尔特·布莱尔等编《美国文学》第2卷，美国司各特、福斯曼公司，1953年修订本）

① 艾迪生(J.Addison 1672—1719)，英国散文家、文学评论家。麦考莱(T.B. Macaulay 1800—1859)，英国历史学家、散文家、诗人。斯威夫特(J.Swift 1667—1745)，英国小说家，《格列佛游记》的作者。

乡 土 小 说

乡土小说象是诗歌王国的公认继承人。当今，它已经成了最有前途的文学创作；当然也是最真诚的创作。它刚刚开始兴起。它的“当代性强得真是没有办法”^①；这正是它有力的地方。（在这类优秀作品中）它毫不做作，自然而然，富于感情。它肯定会发挥无穷的力量。它会挽救美国文学，正如它已经把南方从它传统的、矫揉造作的浪漫主义中挽救出来一样。

南方小说由于越来越真实和真诚已经死而复生。它现在正在春季，野生的草木和播下谷物的嫩苗都在出土。它的前途是有保障的。真正男人的血肥沃了这片土地。南方的妇女是伟大的、真诚的，生气勃勃、富于感情，这些经验必然会传导给她们的孩子们，最终会反映在艺术里，尤其是文学中。南方人民现在所从事的斗争比“叛乱时期”^②更为重要，因为这是“叛乱”的结果；斗争的双方：一方是顽固守旧的特权，一方是迅速传播的、在法律面前的平等思想和面向未来。

他们面临可怕的、非常紧张的种族问题。南部是风暴的中心。这是风云莫测之地，这种变幻、这种斗争、这种无形力量之

① 这话是他人对乡土文学的批评。

② “叛乱”指南北战争，“现在所从事的斗争”指“重建”。

间的斗争将要进入文学领域。

黑人已经进入了。他把一种悦耳的语言传给他的主人们，也传进了新的文学。他把奇异动人的歌曲带进了音乐。新南方最优秀的作家已经发现黑人是一个具有无穷兴趣的源泉。黑人当然不是南方小说的唯一题材，甚至不是主要人物形象，但他是必不可少的题材，是最引起人们兴味的题材。

将来的南方文学也会充分描写重建前的叛乱，并且不带仇恨，不鄙视也不愤怒地表现种族问题；因为最崇高的艺术在同情心方面是最为宽容的。它会描写大范围的敌对势力之间的斗争，这将是一种伟大的文学。

黑人首先将作为题材进入南方文学，接着会产生自己的艺术家。他一开始的写法将会是模仿性的，但他会表现自己，这是肯定无疑的，正如他生活着是肯定无疑一样。他将会写出有自身特点的诗和小说，正如他唱的歌与众不同一样。他可能采用奇特的半唱半吟的形式，可能写与众不同的戏；但是，不定在什么文学体裁方面，他肯定会表现出忧郁的、又朦胧又漂亮的才能，表现出他所特有的激情。

在北方，相当长的一段时间内，小说将继续呈现地方色彩。它会亲切地描绘我们共和国广大而又分散的各个地区的生活和语言。它将用炭笔勾勒不断变化、不断同化中的种族，描绘他们迅速适应新的生活条件过程中的悲哀、幽默与无数戏剧性的变化。在我们多民族的国家中，各处好地方，包括加利福尼亚、新墨西哥、爱达荷、犹他、俄勒冈等地，都会有土生土长的人描写该地的生活。旅游的人、外来的人只能写肤浅的作品。这些美丽的、有前途的地区中，真正的小说家还跟在步犁后面，或者正用疲劳的步子走向学校。

这个乡土文学运动也将席卷城市，在圣路易斯、芝加哥、旧金山土生土长的艺术家将写出自己的作品，其真实程度非外地人所能达到。只有生长在当地、了解内情的作家才能表现那个城市或那个地区的真实色彩。对于这样的作家来说，不存在任何“奇特”或者“美丽如画”之类的东西；一切都是亲切的、富于意义的、美丽的。自幼在贫民窟玩耍的人才能写贫民窟的小说，他参加过各种有趣活动，这不是出于好奇，而是觉得好玩。上层的人或外来的人是写不出这种作品来的。写这种作品的人必须出于真心实意，而不是为了追求什么效果。

艺术家不必两眼望着国外，看别人是怎样取得成功的。成功未必是衡量价值的标准。惠特曼和莫奈^①几乎过了三分之一的世纪才被人承认。伟大的艺术家是从不迎合环境的。他从不尾随他人成功的足迹。他用自己独特的眼光看世界。

城市与农村的对比处处都变得尖锐起来，这在不远的将来会反映在乡土小说之中——也有悲剧和喜剧，主要之点是具有乡土色彩，它们会在全国各地兴起，只要城市如雨后春笋迅速成长；它们虽不健康，作为虚构艺术的题材却具有吸引力。

我在别处已经说过，戏剧也会象小说一样研究地方生活。它来自虚构，在许多情况下，戏剧家与小说家同是一人。在一切情况下，作家既真诚地热爱故乡的情景与人物，就会努力表现真实，将会在我们面前展现出富于意义的生活与人物的图景。戏剧将会沿着这些路子变得越来越庄严，越来越重要。

不论戏剧还是小说都会用口语写成。这不是说它们非使用方言不成，而是毫无疑问会更加仔细地使用各地区人民的实际

① 莫奈(Claude Monet, 1840—1926)，法国印象画派的创始人之一。

语言。方言具有一种语言的生命力，正如一个民族的普通人是它社会生活与艺术的支撑力一样。

所以，长篇小说、短篇小说和戏剧——作者是一大群热爱艺术的人，而不是某个高超的人物——将描绘我国亲切的社会的与个人的生活。在这种乡土文学消失之前，人们一定会对这片国土和人民作这一番研究，这是任何时代、任何社会团体所没有做过的一——这是老百姓自己创作的文学，充分反映他们的生活观，语言和色彩细腻，人情之通达为前人所未有，富于幽默感，丰富多采，写法却是简朴，清澈如水，又象是阳光普照四方。

在确信每个时代最好反映其本身的人看来，“文学的衰落”是不可能的。绝对论者所谓的衰落仅仅是变化而已。保守者害怕变化；激进者欢迎变化。保守者企图证实基本原则不能动；不论昨天、今天还是明天，基本原则是一样的。果真如此的话，那么，他们难免对未来采取悲观的看法。这样的永恒不变会导致死亡。生活意味着变化。

其实，保守者称之为“无关紧要”的文学中的细致变化是至关紧要的。活力和发展正存在于“无关紧要”的变化之中。正是性格的不同，而不是雷同，才永远具有吸引力。正是微妙的个性色调使风景画具有生命力；也正是各个时代对生活的不同解释使文学富于生气和独立精神。

艺术家的个性是艺术的可取之处，只要人们还研究自然，风景画才不致异想天开。只要艺术家表现的是他所见的，他的风景画就不会是复制品。现实会纠正异想。艺术家会为现实调色。

目前的任务不是重申基本原则，而是真诚地表现有作家自己个性的对生活的理解。这一点再三强调也不嫌过分。一个作家如果不为自己的民族文学增添一些东西，他有什么理由当作

家呢？难道模仿是光荣的吗？效法旧时代大师的画家是不是最伟大的画家？还是表现了新意的画家更值得赞赏？对于年轻的艺术家来说，这些都是非常重要的问题。

为了明白文学界绝对论者是如何无可救药，我们只消停下来好好想一想。如果我们承认有后世的创作必须师法的完美无缺的样板，那么我们就会在模仿中兜圈子，毫无前途，一无成果。年轻的艺术家不是失去信心，便是一味模仿，结果毁掉自己真正的表现能力。这种文学观点产生了我们的巴洛们、科尔顿斯们①和希尔豪斯们以及他们的“棉絮巨人”，也产生了当今的无韵诗剧。

但是艺术界的相对论者却充满了希望。他们明白：生活是典范，或者说，每个人首先要解释自己，其次解释他所理解的生活现实。生活永远在变化，文学也随之而变。它永远不会枯竭；它变化。诗——热情的个人生活观——今天象埃德蒙·斯宾塞②时代一样并不存在消亡的危险。美国小说将继续发展，将忠于美国生活，不去理会旧时代小说戏剧的形式与精神。现代作家自觉不自觉地采取真实主义者或真理叙述者的观点。

年轻作家一旦脱离了受保护期，自然要克服种种障碍。他自然要丢弃先辈们的假发和斗篷。他终于弃绝（也许有点粗暴）保守主义者所敬畏的样板。作为历史，他对它们是尊重的，但他有生活，丰富、新鲜和亲近的生活；这种生活刺激人，窒息人，把人淹没又抬起，好比有咸味的、碧绿的、白浪翻天的海涛；这种既使

① 据编者注，这些作家“志大才疏”，好事模仿。例如乔尔·巴洛（1754—1812）企图模仿密尔顿写史诗，乔治·霍克·科尔顿斯（1818—1847）写浪漫主义诗歌，师法司各特。

② 英国十六世纪诗人。

人恐惧又使人兴奋的生活就在我们眼前；它有无穷的变化，有诱惑力，有战斗，有胜利。生活是典范，真实是主人，人本身的心是动力。按自然的形象进行再创造所得到的喜悦是艺术家源源而来的报酬。

明白差异（而不是雷同）是生命力的人见到变革并不觉得悲伤。前途自会光明。在“差异”这个词的范围内存在着未来艺术的广阔天地。有些东西相比之下没有多少变化。天会下雪，春天会来临，男人女人会产生爱情，星辰升起又下沉，青草会一遍又一遍变绿，但是社会不会永远一个样子。

我们的物质结构会发生变化。荒野与简朴会消失。杳无人烟的平原将不复存在，现在炎热的沙漠地上将出现鲜花盛开的公园。大角鹿和狮子出没的地方将建起城市。速度更快的交通工具将不同地区的生活更紧密地联系起来。这会提供智力同步发展的机会。男人和女人的物质生活和精神生活将要变化，男人之间的关系、男人同女人之间的关系将发生具体的变化，未来的小说会反映这些变化。

因此，对于真实主义者来说，当前的现实是有力的主题。过去的已经死去，相信未来必将光明。那时的年轻男女会发现他们见到的星星比一八九二年的星星更加明亮，他们周围的人们比书本更有吸引力，他们自己的生活观比死人的生活观更加合理。他们的创作和绘画，只要有力和重要，会反映出这一点，反映出他们面向生活和历史的自然的态度。

董衡巽 译

（出处同《艺术中的地方色彩》）

小说家的责任

这里要谈的不是“未成名的”、“未获出版的”作家的问题；这些人是自由自在的，谈不上什么责任，他们的日子过得风平浪静，他们的所作所为象冒险活动那样富有魅力，可以全然不顾后果如何。他们没有得到公认；他们尚未给自己定下什么标准，所以如果他们扮演着跳梁小丑和江湖骗子的角色，没有人会计较，也没有人（除了他们自己）会受到影响。

我们要谈的作家可是已有成就的作家，他们已拥有了读者群，有数以一万、两万或十万计的人乐于听取他们的声音。你可以随你高兴，认为小说家，在所有的工作者之中，是独立自主的——他可以爱怎么写就怎么写，而且肯定又肯定的是，他绝对不该“迁就他的读者来写作”——他根本不必征求他们的意见。

恰恰相反，我认为可以证明下列这事实：有成就的小说家应该比所有其他作家在作品的本质和特性方面更富有局限性，比所有其他作家更注意他的言论，比所有其他作家更尊重他的读者；比所有其他作家——甚至比教士和编辑——更感觉到“他的读者群”的存在，更注意他写的每一个字，仔细推敲他吐露的每一句话，用万分严格精确性来权衡他的每一行字；总之，应该具有对他的种种责任的了解。

因为小说是表现现代生活的伟大工具。每种文艺形式都曾有机会反映并表现当代思潮。曾经有一度，世人指望城堡和大教堂的建筑师们来真实地反映并体现他们的种种理想。而这些建筑师——严肃、认真的人们——创造了象库西^①城堡和巴黎圣母院这样的“表现当代思潮的作品”。后来时代变了，风尚也变了，于是画家们走运了。文艺复兴时期的人们寄信任于米开朗琪罗和达·芬奇和委拉斯开兹，认他们为自己的代言人，他们这信任没有被辜负。接着是戏剧时代。莎士比亚和马洛为他们生活于其中的时代找到了生活这个未知数的值。后来，当代生活改变得那么厉害，以致绘画、建筑和戏剧都不成其为最佳的表现手段，于是长诗当令的日子来到了，蒲柏和德莱顿替他们的同时代人发言了。

就这样顺序而下。每个时代都用它自己特具的器官来发言，留下信息，让我们这辈现代人来阅读、领会。库西城堡和巴黎圣母院是中世纪的发言。文艺复兴时期通过西斯廷教堂壁画^②上的女术士和《蒙娜丽莎》来对我们说话——说得明白易懂。《马克白》和《帖木儿》^③概括了伊丽莎白时代的全部精神，而《鬈发遇劫记》^④则是从王政复辟时期直接拍发给我们的一份无线电报。

今天是小说当令的日子。当代生活在过去任何时代，靠着别

① 巴黎东北一小城，有封建时期的城堡遗迹。

② 该教堂在梵蒂冈，米开朗琪罗在其圆顶大堂的天花板上绘有一系列宗教题材的杰作，从上帝创造世界及人一直到世界末日的情景。在大堂的柱子上，绘有七个先知及五个女术士的形象。

③ 这是英国剧作家克里斯托弗·马洛(1564—1593)于1590年发表的悲剧，是英国无韵诗剧发展史中的一部重要作品。

④ 这是英国古典主义诗人亚历山大·蒲柏(1688—1744)于1714年发表的长诗，讽刺上流社会的庸俗生活。

的手段,从来没有这样恰当地得到表现;因此等到二十二世纪的评论家们回顾我们这个时代、努力再现我们的文明时,将不从画家、建筑师和剧作家们,而是从小说家们那里去寻找我们的癖性。

我以为这看法是正确的。我以为如果这事可用什么方法加以统计的话,得出的数字将证明这个假设。毫无疑问,小说总有一天会不再受到大众的欢迎,就象长诗在过去那样不可挽回地失宠,理由也正在于它不再是恰当的表现形式了。

要来推测什么形式将取而代之是饶有趣味的。未来的文明当然不会重新采用过去的那些表现它的思想或它的理想的手段。很可能音乐将成为二十一和二十二世纪的生活的阐述者。很可能人们能在瓦格纳作的那些歌剧的性格刻划中看出一些这方面的端倪,把它们看作“未来的音乐”。

然而这些是插入语,是不切题的。事实俱在,今天是小说当令的日子。这样说,人们并不意味着小说仅仅是受到大众欢迎而已。如果小说仅仅是一种简单的消遣品,一种用来打发一个无聊的夜晚、一段漫长的火车旅程的东西,而没有其他作用的话,那么相信我的话吧,它就一天也不可能继续被人爱好。

这么说,如果小说受到大众的欢迎,那是有理由的,有一个极端重要的固有的理由;这就是说,它是必不可少的。之所以必不可少——再继续谈这个命题吧——是因为它能比建筑、比绘画、比诗歌、比音乐更出色地表现现代生活。它对二十世纪文明是必要的,如同小提琴对库比利克^①,钢琴对帕岱莱夫斯基^②,刨子

① 扬·库比利克(1880—1940)为捷克小提琴家、作曲家,常在欧美旅行演出。1903年入匈牙利籍。

② 伊格纳西·扬·帕岱莱夫斯基(1860—1941)为波兰钢琴家、作曲家,以演奏肖邦作品著称。1915年起投身波兰独立运动,于1919至1920年任波兰总理。

对木匠，大锤对铁匠，凿子对石工一样地必要。它是一种手段，一样工具，一把武器，一种器械。正是这样东西，在人手的掌握下，使他变得文明，不再是个蛮子，因为它给了他一种持久而永存的表现力。关于小说作为工具，就谈到这里。

因为小说在今天是无所不能的，人们求教于凡是能万分自信地使用这种工具的人。他们期望——这是很正确的——效果应该和这手段相称。那个紧紧握住尤利西斯的弓的无名弓箭手①，众人可以指望他把箭射得又远又准。如果他射不准，力不强，他就没有权利去拿这张弓。人们仅仅是因为他拿着一种了不起的武器才看重他的。他本人在射箭前就知道自己是不是配得上使用它。

人们满可以讥笑大众并且讥笑大众对文艺的误解，这固然不错，但无可争辩的事实是：任何一种文艺，如果终究不为大众所理解，是不可能生存下去，或曾经存在过一代的时间的。用远大的目光来看，归根结底，是大众作出最后判断的。被艺术家所蔑视的大众，受人嗤笑、讽刺并诽谤，终究基本上是真正的真理探索者。对任何一种具体的文艺作品，究竟是谁对之感到最强烈的兴趣呢？这里不是谈美学方面的兴趣的问题——就是说，艺术家、业余爱好者、鉴赏家的兴趣的问题。这里是谈充满活力的兴趣的问题。随你怎么说，马吉·特利佛②——且举例来说

① 据荷马史诗《奥德赛》，希腊英雄尤利西斯参加了特洛伊战争后，历尽了种种患难，于二十年后回到家乡。其妻佩妮洛普这时正被许多追求者所缠，不得已答应他们，谁拉得开尤利西斯的那张弓，一箭穿过挂在远处的指环，就嫁给谁。尤利西斯乔装为一个乞丐，等大家拉不开后，挺身而出，一箭就中。跟着他用箭消灭了那批追求者，和妻子团圆。

② 指英国女作家乔治·艾略特(1819—1880)的长篇小说《弗洛斯河上的磨坊》(1860)中磨坊主爱德华·特利佛的女儿。

吧——对马路对面的琼斯太太来说，是个活生生的人物，这比对你们这些感觉敏锐、难以讨好、过份挑剔的艺术家、文人或评论家来说，要深刻得多。人民大众——琼斯太太和她的左邻右舍——关怀着这些虚构人物的生平事迹，关怀着这些小说，其严肃程度是美学的信徒们一点也想象不到的。美学的信徒们几乎是纯然从它们的艺术性方面来考虑的。大众却把它们纳入自己最内心的生活。大众也并不把它们区别对待。他们今天是什么书都读的读者，对马吉·特利佛和最新的“通俗小说”中的女主人公简直并不加以区别。他们并不特意区别真伪，他们觉得无所谓。

这样，对那些单单靠着写作艺术来打进千千万万读者的心灵深处、他们的小说被人无限热忱地接受的人们说来，正确地使用这些权力，已成为多么地必要啊。难道不应该光明正大地从事吗？让大众听到的不是谎言，而是真理，这难道不是必要的吗？

如果小说并不是现代生活中至关紧要的因素之一，如果它不是我们这文明的最完整的表现，如果它的影响并不比所有的布道坛，比两洋之间所有的报纸更大，它所传达的教诲必须是真实的这一点就不那么重要了。

但是小说家在今天正是能打动最大的读者群的人。不管是对是错，大众一听到他开口就听他讲，而他讲的话，他们全都相信。

对千百万人来说，生活是一个狭小的天地，被他们双脚站在其中的狭隘的日常事务象墙壁般包围着。他们没有开阔的视野。他们今天期望虚构小说作家来使他们了解一些他们生活圈子以外的生活情况，这是过去从来没有而今后也不再会这样期望的，

而且他们相信他，这是过去从来没有而今后也不再会这样相信的。

既然如此，在这些有成就的虚构小说作家——这些由天神们把尤利西斯的那张了不起的弓放在手中的得天独厚的作家中，竟然有一些会如此轻率地对待他们的技巧，这难道不是容易理解的吗？这里不必指名道姓。人们谈起那些其读者群以“销售十五万册”来衡量的作家。我们了解他们，并且正因为天神们赋予我们以不应得的智力，我们看出他们的作品都是虚假的。可是，这“十五万”读者并没有洞察力，把这种虚假的东西看作真理，对这种在他们视野以外的黑白颠倒的生活情景信以为真，认为它既富有生命力又合乎情理，这些读者又怎么办呢？

用来衡量这种有害影响已达到什么程度的仪器是没有的。舆论的形成是谁也说不清的，是由许多无限小的因子，靠大量极其细微的元素累积而成的。骗人的小说，在这人们不加选择地阅读的日子和时代，在制造舆论方面，确确实实比今天所有其他的活动起着更大的作用。

布道坛、报纸和小说——无可置疑地这些正是今天的舆论和大众道德的伟大塑造者。然而布道坛每个礼拜只宣讲一次；报纸被人用闪电般的速度阅读，晨报到中午便成了废纸。但是小说却打进了家庭不走了。它被逐字阅读；被人谈及，讨论；它的影响深入家庭的每个角落。

然而为金钱而写作的小说家并不是没有的。我并不以为这是个没有根据的指责。我并不以为这是要求人们过于轻信。如果他们写的是真理，这就无所谓。但是这帮“每次写文学作品都是为了自己的钱包”的先生发现了在眼前，大众对是非已经分不清了，宁可要听谎言，而不要真理。“来得正好，”这帮先生说。“如

果他们要谎言，他们会得到的”；于是他们就给大众一派谎言，来换取版税。

关于这事奇就奇在你、我和所有其他的人都并不认为这是不体面的——还没有认识到小说家有种种责任。我们谴责出卖社论栏版面给别人的编辑，我们辱骂被贿赂所玷污的布道者。可是对那被利诱的小说家——他的影响要比报纸或布道坛都大——我们对他却假装没有看见，装聋作哑。

这是不应该如此的。应该在什么地方对之提出抗议，我们中间那些看出在进行这种骗局的人，应该使自己充分认识到，销售一书达十五万册之多可不是儿戏。大众有了解真理的权利，如同他们有权享有“生命、自由和对幸福的追求”^①。他们竟被对人生的虚伪观点，虚伪的人物，虚伪的情操，虚伪的道德，虚伪的历史，虚伪的哲学，虚伪的感情，虚伪的英雄主义，虚伪的自我牺牲精神，对宗教、义务、行为和风俗的种种虚伪的看法所乘而受到蒙骗，这是绝对不应该的。

凡是一个人能以十五万民智未开、相信他说的话的人为读者群，就应该履行一桩繁重的义务，并承担种种非同小可的责任；他不应该用县办集市上招徕主顾的魔术师的轻率态度，而是应该怀着满腔热忱、清醒的头脑、对自己的种种局限性的理解以及由天神们发慈悲而恩赐给他的全部持久的真诚，来致力从事他这任务。

吴 劳 译

（译自《小说家的责任》，《弗兰克·诺里斯全集》第10卷，
科利尔父子出版公司，1903年）

① 这是美国的《独立宣言》及后来的宪法中规定的公民基本权利。

为浪漫主义虚构小说一辩

让我们一开头就作出一个区分。请注意我们谈的是浪漫主义^①，而不是感伤主义。我们坚决宣称后者和前者是截然不同的，正如另外一种叫做现实主义^②的艺术形式也和前者截然不一样。浪漫主义小说往往被过多的责难所糟蹋，弄得不胜负担，实在这些责难理该落在感伤主义的头上；然而这两者应该被区别得十分明确，因为需要给浪漫主义小说以一个非常崇高而显赫的地位，而感伤主义则该当作脏碗碟，送下洗碗房的楼梯。

今天有许多人在写作纯然是感伤主义的东西，却管它叫并且使人称之为浪漫主义小说；所以，对那些忙得没时间好好思考这些问题、但仍然爱好纯正的文学的人来说，浪漫主义小说也声名扫地了。且想想那些刀光剑影的故事吧。它们全被称做浪漫主义小说，因而很容易给人一种印象，就是浪漫主义小说必然是描写大氅和匕首，或者月光和金发那类玩艺。其实根本不是这么回事。真正的浪漫主义小说要比这来得严肃。它不仅仅是一只装满了站不住脚的骗术、华而不实的小玩意和花招的变戏法

① 本文中有些文学术语，作者的理解和一般的不同，看下文，作者鼓吹的“浪漫主义”实为带现实主义色彩的自然主义。

② 这里原文为 *realism*，但作者把它理解为一种缺乏想象、只触及事物表面现象的写实手法，即我们所谓的“爬行现实主义”。

者的魔匣，仅仅旨在娱人，而且即使要做到这一点，还得依靠障眼术。难道它不是要比这高明吗？难道我们不能从中看到一种锐利、精炼、无瑕的工具——一种我们能用来一直刺透皮肉外面的衣衫、纱布和包扎物，深深扎入事物的有血肉、有生命的心脏的工具吗？

难道这一切太微妙，太纯然富有思辨性而内在，太矫揉造作和风雅和“书本气”吗？我们恳切地希望情况正好相反。今天，在虚构小说中的所谓浪漫主义受到了高度的重视，以致这题目看来值得加以讨论，而且似乎也需要及时地对误用这一真正崇高和纯正的文学形式提出抗议——所谓误用，也就是说加以限制地使用。我们眼前且来假定可以根据一则刀光剑影的故事写出一部浪漫主义小说。老天爷啊，难道就在今天这个——被错而又错地称为的——单调乏味的世界上竟没有别的富有浪漫主义色彩的事物了吗？怎么搞的，小说家一旦着手——严肃地——探讨当代生活，他就必须抛弃浪漫主义，而拿起那种名叫现实主义的粗劣的、毫无感情的、毫无色彩的钝工具呢？

现在，我们且来赶快弄个明白，什么是浪漫主义小说，什么是现实主义。浪漫主义小说，依我看，是那种觉察到典型的正规生活有种种变体的虚构小说。现实主义则局限于表现典型的正规生活。根据这个定义，那么，浪漫主义小说甚至可以处理肮脏、丑恶的题材——比如说，左拉先生的那些小说就是如此。（左拉曾被人称为现实主义者，但是恰恰相反，他是浪漫主义者中的佼佼者。）再说，现实主义有时被用来当作一个贬词，实在不一定有丝毫令人厌恶的地方，而是正相反，象教堂一般体面，象祭司一般正当——比如说，豪威尔斯先生的小说就是如此。

人们之所以如此推崇浪漫主义小说，并且如此尖锐地指责

现实主义,是因为现实主义使自己显得没有价值。它仅仅涉及事物的表面现象。对它说来,美甚至连只及到皮肤的浅层也说不上,它仅仅是一个几何学上的平面,没有广度和深度,不过是层表皮。现实主义就其所能及到的程度来说是非常出色的,可是它并不比现实主义者本人实际上能看到,或实际上能听到的程度更深入一层。现实主义是烦琐的;这是打破一只茶杯的风波、街头散步时遇到的悲剧、午后访客时感到的激情、应邀赴宴时所发生的奇遇。这是上我邻居家的串门,一次礼节性的拜访,我不必从中得出什么结论来。我看到了我那邻居和他的朋友们——是些非常(好一个非常啊!)可能存在的人——这就结了。写实主义站在门前的擦鞋棕垫上鞠了一躬,跑到人行道上,用手臂挽住了我的手臂,对我说:“这就是生活。”而我说这不是生活。这不是生活,如果你带了浪漫主义一起去拜访你的邻居的话,你就会清楚地看到。

你近来曾带着浪漫主义跨过水面——那是多少个时代以及似水的流年啊——作一次令人疲惫的旅行,把她硬拉进中世纪及文艺复兴时期的那些依稀模糊、带着霉臭、虫蛀蠹咬、锈迹斑斑的“高大厅堂”,她在那里给你找到了昔日的戏剧性事件。但是你可愿意带她跨过大街,走进你邻居的前客厅(壁炉架上搁着未上釉的素瓷钓鱼童子像,前窗上挂着一面印有尼亚加拉瀑布照片的镜子);你可愿意在那儿把她介绍给人吗?你才不愿呢。你可愿意带着她在第五街或比根街或密执安大街①上散步吗?不,哪里行啊。你可会挑选她来作伴,在华尔街打发一个上午,或者上沃尔多夫—阿斯多利亚大饭店消磨一个下午吗?你很明白你

① 这三条街分别在纽约、波士顿和芝加哥。

是不会的。

她会显得不得其所，你会说——不合时宜。她在我邻居的前客厅里也许会觉得尴尬，把那个小钓鱼童子像打翻在地。说起来，她会这样干的。如果真的这样干了，你也许会发现这小瓷像的底部暗暗隐藏着——什么东西呢？只有天知道。但这倒可能是什么能彻底揭示我那邻居最隐蔽的内心生活的东西呢。

原来你以为浪漫主义会在前客厅里站住了，同太太小姐们谈论抹上药的法兰绒布块和矿泉水吗！至多不会超过五分钟。她会跟你一起上楼，朝寝室里的壁橱、儿童室、起坐间里窥探，偷看，凝视；是啊，还会张望图书室壁橱下面的搁板上钉着的小铁箱；还会张望书房写字台上的那些分类架和文件格。她也许能在女主人床上的枕头间发现一桩叫人头痛的往事（也许吧），并且在男主人的文件匣中找出一段小心暗藏着的回忆。她会在少爷房中书桌上的书籍和报刊堆里找到一个伟大的希望，并且——也许吧——谁说得准呢？——在小姐的镜台里洒有香水的缎带和手套和发夹之间发现一桩恋爱事件，或者，我的天啊，一段私情呢。于是她会在这里捡起一点什么，那里捡起一点什么，装满一袋希望和恐惧，打起一包欢乐和忧伤——请注意，还是挺大的欢乐和忧伤呢——然后下楼来到大门口，踏上街头，把那些袋包包递给你，对你说——“这就是生活！”

浪漫主义小说在中世纪和文艺复兴时期的城堡中干得非常出色，她在那边有进入许可证，受到很好的接待。这当然是好。但是我们要大声疾呼，反对把她限制在这些地方和这些时代中。我承认，你会在城堡女领主的寝室和武士们待的主塔楼中找到她；但是，如果你愿意去找她的话，你会发现她在街角的褐色砂石房子和商业区的办公大楼里也同样的自在。就在这一天，就在这

一刻，她正坐在纽约东区平民租房中，处在破衣烂袄、悲惨生活、满地泥泞和绝望处境之中。

“什么？”我听到你在说，“竟然在艾伦街和桑树弯^①的那帮万恶的男女流氓中间寻找浪漫主义——这身穿绸袍、头戴金冠的贵妇人，我们那嗓音轻柔、目光温和的又美丽又贞洁的少女吗？”说真的，她正在那里，而且我要说，你们真丢脸，竟然在那种环境里认不出她了。你们这些贵族老爷啊，你们要求虚构小说中有精细的亚麻布和紫袍；你们这些敏感娇柔的人们，你们只在浪漫主义身穿绸袍时才愿意跟她结交。你们不愿意跟随她上贫民窟，因为你们深信浪漫主义小说只应该给你们娱乐，供你们消遣，给你们唱甜美的歌曲，用指尖玫瑰色的手指弹拨竖琴的银弦。如果她偶然从一个肮脏的下等去处，或者下流透顶的妓院对你们叫道：“瞧啊！听着！这也是生活啊。这些也是我的孩子！瞧他们，了解他们，了解了以后，帮帮忙吧！”如果她这样叫嚷，你们就会塞住你们的耳朵；你们会移开你们的目光，你们会回答，“从那儿出来吧，浪漫主义小说。你的地盘可不在那儿啊！”于是你们会把她弄成一个丑角，一个翻筋斗的杂技演员，一个舞剑者，而事实上她凭着神圣的权利应该是个上帝派遣来的导师。

她不会经常身穿绸袍，头戴金冠，足登缀有宝石的鞋子；不会一直弹拨银色的竖琴。如果她高兴的话，她唱出的该是钢铁般的声音，穿的该是粗布衣服，双手沾着泥污；你们碰到她这副模样时，得由你们来在她经过时认出她来——认出她就是那位身披蓝色大氅、戴着百合花的年轻女王。如果你们肯虚心学习，她能教导你们——通过示范来教导你们。如果你们终究要

① 当时纽约市的意大利移民居住区，为以寻衅闹事闻名的危险地段。

剥夺浪漫主义小说的教导使命；如果你们不相信她有一种主张——比仅仅给人娱乐，仅仅供人消遣更加崇高、更加有力的主张——那么上帝可怜你们吧。让现实主义拿它不厌其详地描写的茶杯、红地毯、糊壁纸和马鬃织物做面子的沙发来供人消遣吧，它写了这些东西就满足了，并不深入到它所看到的事物的表层里边，只挑选一般的、平静如水的平凡的事物。

但是对于浪漫主义小说，那广阔的世界、未经探测的人的内心深处、性的奥秘、生活中的种种问题以及人心灵中尚未探究的黑暗深处，都属于她的范围。你们这些懒惰的人啊，不应该始终想到娱乐。绸袍算得上什么，王公的府邸又算得上什么？浪漫主义小说也是个导师，如果说——丢了紫袍——她穿的是驼毛，吃的是蝗虫，这是为了要向大众大声疾呼，“预备主的道，修直他的路。”①

吴劳译

（出处同上文。）

① 作者拿施洗约翰来和浪漫主义小说作比。《圣经·马太福音》第3章第1—4节：“那时，有施洗的约翰出来，在犹太的旷野传道，说，天国近了，你们应当悔改。这人就是先知以赛亚所说的，他说，‘在旷野有人声喊着说，预备主的道，修直他的路。’这约翰身穿骆驼毛的衣服，腰束皮带，吃的是蝗虫野蜜。”

作者简介

拉尔夫·华尔多·爱默生

Ralph Waldo Emerson (1803—1882)

思想家、散文家、诗人，生于波士顿一牧师家庭。1817—1821年间求学于哈佛学院，当过教师。1826年进哈佛神学院，1828年做牧师，属唯一神教派。他不赞成该派某些教规，放弃神职，于1833年赴欧游历，会见柯勒律治、华兹华斯、卡莱尔等人，受到浪漫主义文艺思潮和德国先验哲学的影响。回国后出版《论自然》一书。1837年发表题为《美国哲人》(The American Scholar)的讲演，这篇文论被后世誉为“美国文化革命的独立宣言”。

1836年起，爱默生和布·阿尔科特牧师等人经常在波士顿的康科德村聚会讨论神学和哲学问题，被人戏称为“超验主义俱乐部”。他一度担任《日规》主编(1842—1844)，形成“超验主义运动”的中心，在知识界很有影响，梭罗、霍桑等作家也曾为其所吸引。五十年代爱默生积极参加废奴运动。他出版过两部诗集(1847, 1867)。

爱默生重要文论还有《论自立》、《论诗人》、《论经验》等，均收入《散文集》(Essays, 1841)和《散文二集》(Essays: Second Series, 1844)中。作为民族文化思想的代表人物，爱默生的文

论涉及到自然、哲学、宗教、思想等各个方面，而不单纯是文艺。他的文风雄浑有力，冷隽精辟，富于哲理，警句迭出。

纳撒尼尔·霍桑

Nathaniel Hawthorne(1804—1864)

小说家，生于马萨诸塞州塞勒姆一个没落的世家，1825年大学毕业后回乡从事写作。1836年和1846年两度在海关任职。1842年在康科德村居住时结识了爱默生和梭罗等人。1853年出任驻英国利物浦领事，1857年侨居意大利，1860年回国定居康科德，继续创作。

霍桑的代表作是《红字》(1850)，小说以一个犯了通奸罪的少妇为线索深入地探究有关罪恶的道德和哲理问题。他的其它小说也大多探讨人性的善恶，这反映了霍桑深受加尔文教思想束缚、又有所疑虑的矛盾。霍桑擅长于描摹心理，剖析人物的内心世界。他寓易于象征与隐喻，作品基调忧郁，色彩多变，很有艺术特色。

在《〈七个带尖角阁的房子〉序言》(Preface to The House of the Seven Gables, 1851)中，作者阐明了自己的艺术观点：“将遥远的往事和飞逝的现实溶为一体”；他承认自己有“寓意”，但这寓意是在“潜移默化”中带出的。

埃德加·爱伦·坡

Edgar Allan Poe(1809—1849)

诗人、小说家、批评家，生于波士顿，幼年丧亲，由亲戚带回

弗吉尼亚州收养。坡少年时曾去英国读书，进过西点军校。与家庭关系破裂后，坡当杂志编辑，同时写作。1847年妻子病故，坡精神逐渐失常。

爱伦·坡出过三部诗集，其特点是运用象征描写阴暗、忧郁的情绪，最著名的诗作《乌鸦》(1845)悼念死去的恋人，满怀哀伤之情，带有病态美的倾向。

坡的短篇小说有两类，一类是哥特式小说，描写恐怖、颓败情景和变态心理，如《厄舍古屋的倒塌》。另一类是推理小说，描写从分析作案人的心理入手进行破案。他的推理小说开了现代侦探小说的先河。

爱伦·坡发表过两百多篇评论文章，多具体批评，少抽象议论。《创作哲学》(The Philosophy of Composition, 1846)和《诗歌原理》(The Poetic Principle, 1850)是两篇理论性较强的文论，其中的美学观点对后世的唯美主义和象征主义文学很有影响。

据美国文学批评家韦勒克的意见，爱伦·坡算不上世界性的大批评论家，但在美国是一位重要的文学批评家。(见《现代批评史》第三卷，“美国批评”部分。)

华尔特·惠特曼

Walt Whitman(1819—1892)

诗人，生于长岛，父亲务农后作木匠。惠特曼只受了几年正规教育，十五岁时自立，靠当差役、木工、排字工人和教师谋生。后去报馆当编辑。惠特曼深受父亲民主主义思想影响，勤于读书，喜欢同船工、马夫、渔夫、杂工等下层人民结交朋友。

1855年,他发表诗集《草叶集》,只收诗十二首,其中包括有名的《自己之歌》,诗中多次提到草叶象征一切平凡和普通的生灵。诗集出版后,受到思想界代表人物爱默生的肯定。此后他每版陆续补充新诗,去世时出了第九版,收诗383首。惠特曼的诗接近口语,没有韵,粗犷奔放,滔滔有声,以“自由诗”开了一代诗风,对后世产生很大的影响。

南北战争期间,惠特曼主动去护理伤残的士兵,损害了自己健康,1873年瘫痪,晚年凄凉。

惠特曼的文论犹如他的诗,雄浑善辩,气势磅礴。从《〈草叶集〉序言》(Preface to Leaves of Grass, 1855)到《民主远景》(Democratic Vistas, 1871)看得出他对美国民主过高的期望到幻灭的思想历程。

马克·吐温

Mark Twain(1835—1910)

小说家,原名萨缪尔·兰亨·克里曼斯,生于密苏里州,十二岁时父亲去世,家境贫寒,去学习排字。此后他当过排字工人、水手、领港。南北战争爆发后,他去内华达找矿,后到加利福尼亚州当记者,并开始写作幽默作品。七十年代后他定居康涅狄格州从事创作。

马克·吐温的早期作品幽默诙谐,在极度夸张中见出他丰富的想象和敏锐的观察。《汤姆·索耶历险记》(1876)和《哈克贝利·芬历险记》(1884)通过两个少年儿童形象描写了内战前美国中西部的社会生活,尤其是后者,用纯粹的美国口语抒写了一个白人儿童和黑奴之间的友谊,既有深度又有广度,是美国文

学史上一部重要的名著。马克·吐温晚年写了不少反帝政论，并撰写自传。

马克·吐温写过一些文学评论，但并没有系统的论述。《如何讲故事》(How to Tell a Story, 1894) 是一篇创作经验谈，从某种角度看，也是对西部口头幽默文学的总结。当然，究竟什么是幽默，马克·吐温有自己的理解。

威廉·狄恩·豪威尔斯

William Dean Howells(1837—1920)

小说家、批评家，生于俄亥俄州，家境贫寒，自学成才，当过记者，美国驻威尼斯领事(1861—1865)，回国后任《大西洋月刊》编辑和主编(1866—1881)，1901 年起又任《哈伯氏月刊》主编，其间坚持创作。

豪威尔斯一共写了近四十部长篇小说，较成功的有《赛拉斯·拉帕姆的发迹》，描写开矿致富的主人公怎样讲信用，结果经济上虽然破产，精神上却取得了胜利。他的其它小说也同样贯穿着道德思想教育。九十年代以后他加强了对社会的批评，涉及较为尖锐的社会主题。1909 年豪威尔斯担任美国文艺科学院第一任主席。

豪威尔斯的文论主要收集在《批评与小说》(Criticism and Fiction, 1891) 一书，其中包括对现实主义文学的阐述。他的批评著作还有《我的文学激情》(1895) 和《文学与生活》(1902) 等。《写小说与读小说》(1899 年讲稿) 1958 年才问世。

豪威尔斯反对浪漫主义的离奇夸饰，提倡现实主义的创作方法。但他常常局限于形式方面，对生活的看法过分乐观，过于

强调小说的教化作用，禁区设立太多，因此他既有反传统的一面，又有加强“斯文传统”的一面。九十年代以后，他支持揭露社会阴暗面的加兰、克莱恩、诺里斯和罗·海力克等新一代小说家，显出他的现实主义立场。

《现实主义和美国小说》选自《批评与小说》。

亨利·詹姆斯

Henry James(1843—1916)

小说家，批评家，生于纽约一富有家庭，实用主义哲学家威廉·詹姆斯是他哥哥。自幼来往欧美之间受教育，进过哈佛大学，1875年定居伦敦专事写作。1915年因不满于美国当时对世界大战的态度加入英国籍。

亨利·詹姆斯重要的长篇小说有《一位女士的画像》(1881)、《波士顿人》(1885—1886)等，后期代表作是《大使》(1903)。他的主题常常是单纯天真的美国人与成熟奸诈的欧洲人之间的关系。在作者看来，这是不同文化传统(包括社会地位、趣味、教养和道德情操)撞击的结果。作者坚持他心目中的道德准则，用高尚的情操去平舒不同人物之间的冲突。作者善于分析人物内心世界，开创了心理分析小说的传统。他的表达方式较为曲折，尤其是后期小说，幽深隐晦，读者面较窄，但在批评界享有很高声誉。

亨利·詹姆斯一生写了许多评论，成集的主要有：《法国诗人和小说家》(1878)、《不完整的画像》(1888)、《有关小说家的短评》(1914)和《笔记与评论》(1921)等。近年来对作为批评家的亨利·詹姆斯地位越来越高，一般认为，就对二十世纪影响来说，他是十九世纪美国最重要的批评家。《小说的艺术》(The

Art of Fiction, 1884)原发表于《朗曼杂志》，后收入《不完整的画像》。

赫姆林·加兰

Hamlin Garland(1860—1940)

小说家，出生前父母举家从东部迁到开发中的威斯康辛州，他自幼务农。1884年去东部求学之后，加深了他对中西部农民苦难的认识，开始了文学创作。他的成名作《大路》(1891)以真挚深切的感情描写了破产农民永无止境的苦难和深刻的绝望。

《艺术中的地方色彩》(Local Color in Art)和《乡土小说》(The Local Novel)选自他的论文集《破碎的偶象》(Crumbling Idol, 1894)

弗兰克·诺里斯

Frank Norris(1870—1902)

小说家，生于芝加哥，少年时代曾去欧洲学习艺术，回国进加利福尼亚大学，毕业后在西部从事记者活动。他的主要作品是“小麦史诗”三部曲，只完成两部便去世，第一部《章鱼》(1901)是他的代表作。小说描写铁路托拉斯与农场主之间的矛盾。

诺里斯的创作活动虽然短暂，但各种创作方法都对他发生过影响。从《为浪漫主义虚构小说一辩》(A Plea for Romantic Fiction, 1901)和《小说家的责任》(The Responsibilities of the Novelist, 1903)看得出这一点。这两篇文论还反映出十九世纪末新一代小说家对传统文学批评的挑战。

后记

美国文学史家威勒德·索普在《二十世纪美国文学》中提到美国十九世纪文学批评时说：“在过去的半个世纪里，美国的诗人、剧作家和小说家取得了惊人的成就，文学艺术的‘灰姑娘’是文学批评。”^①这个结论并非无懈可击，美国十九世纪不是没有产生过有独立见解的批评家，如爱伦·坡；“在过去的半个世纪里”，象亨利·詹姆斯这样完备的小说理论家在整个西方也属少见。可是从总体来讲，情况确实如此，那个时期批评始终依附于创作，最大量的批评是书评、介绍和鉴赏，很少对创作规律进行探讨。至于建立一个独立的理论批评世界，那是二十世纪“新批评派”兴起之后的事。

十九世纪文学批评处于这样的地位应该说是完全正常的。自独立革命之后，美国处于资本主义上升时期，年轻的资产阶级和劳动人民充满了积极向上的进取精神，随着政治、经济上的成就，发展民族文化的要求自然成了当务之急。但是，美国文学长期以来是英国文学的附庸，不论创作还是批评，唯英国为准。正如赫姆林·加兰所说：“对于合众国来说，从英国批评家手里取得独立要比它摆脱旧世界政治和经济统治更费时间。”（《艺术中

^① 漢阳翔译《二十世纪美国文学》，北京师范大学出版社，1984年。

的地方色彩》)

如果说,美国十九世纪文学创作是以彻底摆脱英国的影响、建立民族文学为其宗旨,那么文学批评应为这个总目标服务,当是情理中的事。

美国十九世纪文学批评家中间,就其影响来说,第一个当推爱默生。爱默生是思想家、宗教改革家,他的活动领域是在神学和文化思想方面,但他一系列的主张涉及文学艺术领域。爱默生提出人是自己的神,坚持“自立自信说”,反对宗教思想对人的束缚。这种强调人的能动性、积极进取的精神集中了时代的要求,使他成为“美国文艺复兴”在理论上的代表人物。

《美国哲人》原是一篇演讲稿。“哲人”(scholar),意谓“学者”、“求学者”或“具有专业知识的人”。按作者特定的意思是“思考着的人”。这篇文论在美国首次从理论上阐明文化思想中的独立自主精神。

作者开宗明义指出:美国“伟业迭起、壮举层出”,“千千万万”的人正涌向生活”,因此“靠外国人残羹剩汁过日子”的时代理该结束,美国人“将用自己的腿走路,用自己的双手劳动”,要“讴歌自己”,迎接“新纪元”。

爱默生认为,在新纪元来临之际,“思考着的人”具有优越的条件:他“心灵所得到的最重要的感染首先来自大自然”;其次,他受惠于“前人的智慧”;第三,他在行动中将思想“升华为真理”。

这里值得注意的是,爱默生认为人与自然是和谐一致的,是“同本之木,一个是绿叶,一个是花朵”,而根源是人的心灵。用他的话说,“心灵是印章,自然是印迹”。在《论诗人》中,他说得更加明确:“宇宙是灵魂的外化。”

正因为他强调精神先于物质，他才把“自立”、“自信”提到至高无上的地位，把诗人看作“君王，站立在世界的中央”，“在不完全的人中代表完全的人”。作为唯心论的思想家，爱默生不懂得美国政治的独立、经济的开放和社会的发展是民族文化得以振兴的根本原因，但是他从他的领域和角度出发去理解民族文化的振兴，又在欧洲先验思想和浪漫主义思潮影响下，得出这样的结论：“只要每个人都相信他能被那激奋万众的圣灵所激奋，一个由真正的人组成的民族将破天荒地屹立于世界。”实际上这是一个预言，以一个新兴民族乐观积极、勇往直前的时代精神，展示出民族文化的方向。

爱默生虽然强调精神的先验作用，却从不排斥实践。他心目中的“思考着的人”也是“行动着的人”。他认为“思考只是一种机能，生活才履行机能”，“没有行动，思想就永远不能升华为真理”。这一点说准了美国民族的又一性格特征。

爱默生的思想对美国文化思想发展的影响是巨大的。他标志着清教思想统治的解体，民主意识的觉醒，代表了独立自主的美国精神。他理想中的诗人是弥尔顿，而他对弥尔顿的颂扬正是他自身的映照：“他完成了每一个伟大人物所应该完成的任务，也就是说，提高了人这个概念在他同时代人和后来者心目中的地位。”^①

对于文学创作来说，爱默生的影响主要在于提高了人的主体性、增强了精神力量和主题思想多方面的开拓。批评家们说：“乐观主义，坚信现成事物的最终合理性，毫无保留地肯定自我——这一切与时代总的精神是一致的，与向西开拓和工业发

^① 密·康维兹与斯·维奇尔编《爱默生评论集》(1962)，美国普伦蒂斯·霍尔公司。

展的精神是一致的。”①

美国文学史上常常有逆向的现象。在文化、文学领域，美国从来没有过一统的天下。如果说爱默生的思想观点代表民族文化发展的方向，以致成为正统，那么爱伦·坡则是游离于这个主流之外的另一种走向。不是说他们没有丝毫的共同点：他们都受到欧洲浪漫主义运动的影响，他们都重视本民族的创作。但是他们的立足点是不同的。爱默生重思想，爱伦·坡重形式；爱默生主张文以载道，爱伦·坡的标准是唯美；爱默生创作乐观向上的诗歌和散文，爱伦·坡喜欢病态的主题；在社会观点上，爱默生趋向进步，爱伦·坡倾向保守。

爱伦·坡的《创作哲学》以他代表诗作《乌鸦》的创作过程为例，说明他“依次集中”的写诗法：先规定诗的长度，明确“要表达什么样的印象或效果”，认定“美是诗的唯一正统的领域”之后，再确定“哀伤”为基调；找到“再也不能”这个“全诗结构转动的中心轴”之后，又选用“乌鸦”这个不祥之物为重复“再也不能”这个词的媒介；接着决定全诗采取问答形式，考虑在“格律和诗节”如何创新，然后选择地点、时间、具体环境……等等。

爱伦·坡这样介绍他写诗的经验，似乎意在说明他写诗不凭灵感，而靠科学的、精密的设计。但是写诗不得不象演算数学方程式一样周密，这是令人怀疑的。最崇拜他的法国诗人波德莱尔觉得他言过其实。《乌鸦》一诗，他修改十五次之多②，不正说

① 伯纳德·史密斯：《美国文学中的各种势力：美国文学思想史研究》（1939），哈科特·布瑞斯公司。

② R·韦勒克：《现代批评史：1750—1950》第三卷，“美国批评”。英国约纳生·坎普公司，1970年版。

明写诗与数学演算不同吗？

《创作哲学》关于写诗经验的自述虽然不完全可信，但却道出了爱伦·坡的美学观点：写诗就是为了写诗，除了美别无他求：“美是诗的唯一正统的领域”，“美是诗的唯一真正的课题”。爱伦·坡认为诗应该唤起读者的美感，并非为了传达真理，所以，说教论道、阐述思想乃至铺陈写实都不是诗的本分。在《诗歌原理》中，他进一步指出，真理、教训不是不能入诗，而是要“设法使之适当从属于美”。他对诗的评论不着重诗与真理、诗与道德或诗与社会的关系，而是强调情绪和气氛，强调诗的音乐美和内部结构，即他称之为“非常得力的助手”的“节拍、节奏、韵律等要素”。他给诗下了这样一个简短的定义：“语言的诗是美的有韵律的创造”。

爱伦·坡的诗论里，关于诗的长度占有突出的地位。他规定诗最长不过百行，也就是使读者能在半小时至一小时读完。关于短篇小说，他也规定在“半小时到一小时或两小时”之内可以读完的长度（《评霍桑〈重讲一遍的故事〉》）。他有他的根据，他认为“所有的那种激动性，从心理上的必然性来说，都是短暂的”，“一切高度兴奋的状态都是短暂的，不可能持久，所以力戒冗长”。笔者不是诗人，但就读诗的经验来看，爱伦·坡的说法有一定道理。我们读抒情诗（一般都较短）的时候，不是心灵短暂的净化吗？至于爱伦·坡对长诗（一般为叙事诗）笼统的贬低，却未免偏激。

爱伦·坡唯美主义诗论是西方早期的一种文学自在说，即认为作品是一个自给自足的生命体，割断诗与社会、诗与真理之间的联系。坡并没有割断诗与生活之间的联系，但他欣赏的是忧郁的精神生活，那种“使敏感的灵魂流泪”的哀伤。他所谓的

“创新”，即“最高级的积极美德”，是“否定多于创造”，这颇有反传统、反潮流的味道，所以他在世时和者甚寡，不少人视他为异端，还是惠特曼采取持平之说，一方面把坡比作“想象性文学中闪现的电光，亮得刺眼，却没有热量”，另一方面又说“坡的天才本身却争得了一种特殊的承认。我也完全接受和赏识”。（《典型的日子》）

惠特曼与爱默生有许多共同点。他们都是民主理想的产物，又为这个理想的实现而呐喊，而讴歌，而献身。惠特曼象爱默生一样，具有强烈的“当代意识”，认为过去的东西只适合过去的时代，“后来者要有适合自己时代的产物”，尤其要问一问“这适合我国吗？”所以，大诗人决不受制于先人和权威，他是“开辟新天地的人”，“朴实而不可战胜的高大的人”。对于诗歌的超验作用，我们从惠特曼的话里听得见爱默生的回声：诗人“力能唤醒时代，不停滞，不屈从，头脑最高明，看得最远，所以信念最坚强。最大的诗人不知狭隘渺小为何物”，因为“诗在灵魂里”。

惠特曼与爱默生是有区别的。惠特曼更具有平民性。他在认定诗人是“先知”的同时强调诗人“又是常人”，“平易的人”，他给“每一个男人每一个女人的信息是：在平等基础上来会我们”，“我们不比你们高明”，因此，伟大的诗应该“为所有阶层，肤色，部门信仰所共有”。

《1855年版〈草叶集〉序言》的写法也不同于爱默生的文论。它气势磅礴，列举大量事实，以增强雄辩力量，好比《草叶集》，处处散发出青草的气息，没有爱默生文章那种浓厚的书卷气。

惠特曼与爱默生之间的交往也反映出他们的异同。当惠特曼《草叶集》第一版问世的时候，这本薄薄的诗集不受重视，甚至

为人嗤笑，却受到爱默生的赞扬。爱默生表示要向惠特曼的“伟大事业的开端致敬”。惠特曼受到鼓舞，称爱默生为“亲爱的朋友与老师”，并一直尊他为“美国诗人之首”。可同时，他对爱默生是有保留的，他没有听取爱默生要他删去《草叶集》第三版中有关性爱描写的意见，说爱默生“过分谨慎”，有一股“冷静苍白的知识分子气”。与超验主义者相比，惠特曼同普通群众的联系更为密切和直接，民主自由的观念更为强烈。当时的艺术史家查尔斯·E·诺顿在评第一版《草叶集》时指出，惠特曼身上的“超验主义同纽约的粗犷气派奇妙地结合在一起”。①

南北战争对于美国文学来说是一道分水岭。南北战争之前，文学艺术为民主、自由的理想所鼓舞，浪漫主义思潮占主导地位。南北战争之后，随着自由竞争的资本主义的发展，铁路干线建成，各地大城市纷纷出现，贫富悬殊的现象越来越突出。历史并没有完全吻合人民的愿望，美国没有成为“人人享有民主、自由、幸福权利”的天堂，倒成了“贫富间鸿沟最深的国家之一”。②社会的变化和生活方式的变更决定文学创作的走向，浪漫主义文学衰落了，在欧洲现实主义文学思潮召唤下，现实主义文学开始形成。

批评比创作迟了一步。当西部幽默、乡土小说和东部文学同步发展到一定的阶段时，理论上总结刻不容缓。威廉·豪威尔斯担负了这个总结和引导的任务。

① 韦勒克：《现代批评史》第四卷，剑桥大学出版社1965年版。又：有关1855年版《草叶集》序言的全面评述，请参阅周珏良先生的《译后记》（《美国文学丛刊》1983年第四期）。

② 《列宁全集》第28卷，人民出版社1963年版。

豪威尔斯作为全国最有影响刊物的主编，本人又是小说家，他在当时的影响是很大的。他在批评理论方面不遗余力地宣传、提倡现实主义，自有其功绩。可是，由于他观点的局限，不论是批评还是他本人的创作，都存在着严重的失误。

豪威尔斯认为，文学与生活是不可分割的，优秀的作品应该将社会生活真实地展现在读者的眼前。写作“不靠虚浮的炫耀，不靠幻影，不靠虚构，而靠其中唯有真理存在的现实”。文学批评从属于文学创作，批评家的职责是“破除虚假的神和畸形的英雄形象”。他认为，只有现实主义文学才能完成这个使命，因为“现实主义就是真实地、恰如其分地处理题材”。在豪威尔斯看来，现实主义小说的典范是英国作家简·奥斯丁，她观察中产阶级生活的小说写得“单纯”、“自然”、“完全真实”。

豪威尔斯心目中的现实主义首先描写日常生活。他反对浪漫主义，是因为浪漫主义摈弃寻常的题材，追求奇特，但“生活中的任何事物都是有意义的”，“真正的现实主义作家深切地感到事物具有同等的价值”。

可惜他对现实主义的理解停留在一般性的概括。所谓“生活中的任何事物都是有意义的”，所谓“作家深切地感到的事物具有同等的价值”，都为针砭浪漫主义而发，而在现实主义领域里，豪威尔斯却划了许多禁区。贵族王子，不能写，“浪漫主义”！英雄，不能写，“浪漫主义”！恋爱悲剧，不能写，因为读者是“少女”！男女之情，不能写，因为不能叫“少女看了脸红”！那么，写什么呢？写美国社会生活中“欢乐”的东西。用他的话说，“忠实地反映我们富足的现状，即使被人指责为平淡无奇，也是值得的。”豪威尔斯没有把时代历史的剖析和典型人物的塑造当作现实主义的首要任务，反而舍本逐末，限制题材的选择，绕开现实

生活中潜在的矛盾，这等于抽掉现实主义的精神，剩下的只能是一般现实主义作家都不反对的创作方法了。

豪威尔斯不是不熟悉欧洲现实主义文学，但是他在欧洲和美国之间划了一道不可逾越的界线。他说“现在，当人们读到陀思妥耶夫斯基的小说《罪与罚》时，便会不由自主地想到：如果有谁将如此浓重的悲剧气氛引入美国小说，那就是虚假的，错误的”，“在这个地方，受雇的木工和铅匠每天挣到四美元，饥寒交迫的人相对地比较少；一个阶级对另一个阶级的迫害和剥削也几乎难以发现。因此，我们的小说家感兴趣的是生活中更为欢乐的那些方面，即更有美国特征的方面”。这种“美国例外论”导致豪威尔斯的批评和创作过份强调教化的作用。他要现实主义作家担负起“类似医生或牧师的责任”，以教育为己任。现实主义文学当然有教育作用，但是离开了完整的个性塑造，离开对真理的渴望和追求，离开通过人的个性所反映出来的对时代和社会的洞察，这种教育作用就成了外贴上去的道德商标，是不能令人动情的。

应该指出，豪威尔斯到了后期认识到，美国与欧洲相比，并无“例外”之处。一次次经济危机，一场场劳资冲突，尤其是“芝加哥无政府主义者”惨案^①发生之后，豪威尔斯有所醒悟，他怀疑在美国“一个阶级对另一个阶级的迫害和剥削”是不是“难以发现”，并深为阶级对立的严峻形势所忧虑。他在创作中越来越注意重大题材。

在文学批评方面，豪威尔斯也存在着理论与实践之间的矛盾。作为实践批评家，豪威尔斯还是有眼力的；他在理论上反对

^① 1886年5月1—4日全国性罢工中，八名“无政府主义者”被捕，七人被判死刑，一人徒刑。这一案件在知识界激起公愤。

离奇、粗俗，但正是他第一个识别马克·吐温的天才，看到一颗塞万提斯式的星辰出现在美国的天际；他反对写恋爱悲剧，但对于克莱恩描写城市贫民窟少女沦为娼妓那样的故事，他表示“极大的关怀”，还著文推荐；对于加兰笔下农村“浓重的悲剧气氛”，他也是赞赏的，还鼓励他用《大路》(1891)的精神继续写作；诺里斯写旧金山城市贫民的故事，他称之为“新型小说”。①

豪威尔斯前后的变化和矛盾，文学史家并没有视若无睹，但也没有忘记他在“美国例外论”思想指导下产生的“欢乐的现实主义”对文学创作的不良影响，以致不少后来者把“斯文传统”②的浓化归罪于他。

现在不少人认为亨利·詹姆斯是美国十九世纪最重要的批评家。他是西方心理分析小说的一位开山祖，他后期的小说极尽心理分析之能事，其细致程度几无后继。人们记住他在小说路子方面创造性的开拓，也没有忘记他在理论批评方面的贡献。

《小说的艺术》③是他最著名的一篇文论。比起同时代作家来，出身和教养都属上层社会的亨利·詹姆斯，文学视野宽广，艺术修养精湛。他不仅熟悉英美第一流小说家，还对法国和俄

① 肯尼思·E·艾贝尔著《威廉·豪威尔斯评传》第二版，波士顿吐恩出版社，1982年。

② “斯文传统”(Genteel Tradition)一词出自美国哲学家桑塔亚那(George Santayana, 1863—1952)，指维护旧传统的美学趣味。据批评史家W.V. 奥康诺解释，“斯文传统”内容主要有两条：一、“不论明里暗里，文学不得有损于宗教理想与道德标准”；二、“文学应当乐观，不容宽恕哲学悲观主义与怀疑主义”。(《批评的时代》，1900—1950，亨利·瑞琴利公司，1952)。

③ 1884年一次演讲稿，原名 The Art of Fiction，后收入《一组不完整的画像》。作者为纽约版《詹姆斯全集》撰写了十八篇序言，1934年结成一集，书名为 The Art of the Novel (《小说的艺术》)。

国的小说颇有研究。他通过自己的创作实践，参照欧洲的同時代作家，形成了一套完整、有机的小说美学观点。他对文学艺术的性质、艺术与生活、艺术与道德、艺术的作用以及艺术形式等问题的见解都是互有联系的。

亨利·詹姆斯认为，小说家的创作来自他对生活的感受，“经验从来是没有限度的，它也从来不是完全的；它是一种无边无际的感受性，一种用最纤细的丝线织成的巨大蜘蛛网，悬挂在意识之室里面，抓住每一个从空中落到它织物的微粒。”所以，创作不是人生的“模仿”，而是人生的“选择”。作家在人生的花园里所采撷的材料在别处也许毫无用处，但他的选择是自由的，“他作为创作者可以尝试的东西是没有限度的——他的各种可能的实验、努力、发现、成功是没有限度的。”概括成一句话，那就是：“艺术的领域是全部生活、全部感受、全部观察、全部想象。”所以，他劝告年轻作家“努力当一个凡事无不经心的人！”

亨利·詹姆斯关于创作全部复杂过程归结为作家对生活的感受，或者真实地反映他的感受，这无疑是经验之谈。不通过作家头脑的摄取、过滤、筛选和熔裁，生活的素材怎么能变成艺术呢？

亨利·詹姆斯对艺术创作的要求高于他的同时代人，主要表现在他所强调的完整性。他提出，作家塑造的人应该是一个完整的人，作家笔下的世界应该是一个完整的世界。仅仅表现某种地方色彩，或者再现某种生活现象，就难以体现这种完整性。詹姆斯认为，以人物为中心的完整世界应该包括人的思想面貌、道德面貌和灵魂。他认为俄国的屠格涅夫、英国的乔治·艾略特和美国的霍桑都达到了这样的境界，而法国的戈蒂埃虽然写得漂亮，却缺少人物的灵魂。

这里，詹姆斯的审美观点与道德观点是一致的。作品的思想面貌就是作家的思想面貌。“一部艺术品最深刻的品质将永远是艺术家的脑子的品质”，这是他的名言。“智力越优异，那部小说、那幅画、那座雕像就越会有美和真的成份”，“决不会有第一部好小说来自一个肤浅的头脑”。

在道德思想面貌问题上，亨利·詹姆斯表现出美国上层资产阶级的乐观主义。他认为人性是善良的，世界的前途是美好的，因此艺术必须给人以幻想，必须令人鼓舞。在这一点上，他同威廉·豪威尔斯是异曲同工：“生活中的想象偏向光明的一面……艺术家至少应该努力使人愉快”（《法国诗人和小说家》）。按照这个标准，许多作家是不够理想的，例如他责备屠格涅夫“忧郁”，不赞成福楼拜对资产者的“痛恨”。詹姆斯对生活的乐观看法，一直贯穿在他创作的始终。

詹姆斯讲究小说形式同他强调艺术的完整有密切的关系。他认为，既然“一部小说是一个有生命的东西，是连续不断的一个整体”，那么小说“每个部分里都包括每个其它部分”；结构严密到这种程度，连批评家也找不出有什么“不自然的界限”。用他形象的说法是：“故事和小说、主题和形式”，好比“针和线”，“我还从来没有听到过一帮裁缝师傅建议用线而不用针，或者用针而不用线。”

亨利·詹姆斯的“角度论”（point of view）对后来的创作影响较大。他不赞成作家介入作品，认为象《吉尔·布拉斯》和《大卫·科坡菲》那样的小说过于暴露作家自己，而不是把自己隐匿起来，让形象说明一切。小说家抛弃全知观点，成了“看不见的人”之后，“聚光点”必然要落到人物形象身上。所以，他在《大使》的序言里提出：小说“要有一个中心点，一切不出主人公

的视野”，以他自己的作品为例，《梅西知道什么》中，梅西是“含有反讽的中心”；《大使》中，兰·斯德瑞启是“注册”和“思索”的中心，美国“浪子”在欧洲所发生的事都在他脑子里“登记”和过滤；为了需要，也可以用有两个中心，如《鸽翼》和《金碗》，前后使用不同人物的角度，詹姆斯称之为“相继的中心”。

这种“角度”表现法为后世许多小说家所采用。他们认为，去掉了作者的阻隔（即不介入），形象就能直接沟通读者，加强形象的真实感。到了现代派小说家手里，“角度”表现法得到更为复杂的发展。

凡此种种使文学批评史家得出一个结论：亨利·詹姆斯是“十九世纪文学批评通向二十世纪文学批评的一座桥梁。”（韦勒克：《现代批评史》第四卷）

马克·吐温和赫姆林·加兰是创作实践家，不是理论批评家，但他们为数不多的文论各自概括了美国十九世纪文学的一个方面。

美国西部幽默文学最初完全是民间口头讲述的故事。战前，移民们从各处来到西部谋生，生活条件极差，文化生活贫乏。工余时人们聚集在一起，互相讲述自己的见闻。他们都是从事户外活动的劳动者，不是文化人，所讲述的多半关于拓荒的故事。这决定了西部文学粗犷、乐观、夸张等特色，尤其是夸张的幽默。西部文化的研究者伯纳德·德沃托说：“在美国文学中，幻想与现实主义并列共存。同样，滑稽模仿与极度夸张同讽刺这个现实主义的派生物很难区分开来。”①

① 《马克·吐温的美国》（1932），波士顿列特尔·勃朗公司出版。

在这些口头幽默故事基础上陆续产生了一批专业的幽默家，他们大多不是西部人，而是来自东部的文化人，他们模拟西部的文化传统，或写幽默小品、滑稽新闻，或写幽默小说。

马克·吐温是西部人，又讲演幽默故事又创作幽默小品。他的《如何讲故事》(1895)是对口头幽默文学一个侧面的总结。对于幽默，他有自己的理解，他认为“幽默的效果取决于讲故事的方式”，“讲幽默故事的人表情严肃，竭力装出一本正经的样子，似乎自己根本没有意识到故事中有什么可笑之处”。马克·吐温仅仅把幽默看作一种“方式”，而不是一种人生态度，一种发掘生活中喜剧因素的特殊能力，也许不是深刻的见解。不过，这种寓滑稽于“浑然不觉”、具有不规则多边形的喜剧因素，怎样用特殊手段造成美压倒丑的优势，在喜剧理论家中间至今还存在着“模糊的边界”。

西部幽默之所以与现实主义有关，一是它在说故事人亲身经历基础上进行创造，二是它包含说故事人对周围事物的敏锐观察，更重要的是幽默故事与性格描写密不可分。从马克·吐温所举的例子可以看出，幽默故事嘲弄揶揄的对象有时不是故事中的人，而是说故事者本人。说故事人可能是“呆头呆脑的乡下佬”，可能是爱说大话的猎人，也可能是自以为得计、结果遭人愚弄的赌徒。幽默家于是成了表演艺术家：扮演各种不同身分、不同性格的主人公，从而丰富了现实主义喜剧性格的描写。正如德沃托所说：“在这种自然而然出现的幽默中，一个较大的地盘乃是现实主义的性格描写。”(《马克·吐温的美国》)

乡土文学出现在南北战争之前，象西部幽默一样，含有现实主义的成分；也象西部幽默一样，乡土文学的现实主义纯属“土产”，不是豪威尔斯引进的那种“进口货”。

美国文学从东部独霸到遍地开花，是民族文化成熟的一个标志，乡土文学的出现正是其中的一个过渡阶段。写这类作品的作家大都来自民间，他们写自己自幼熟悉的生活，质朴自然，富于平民文学的乡土气息。

赫姆林·加兰是乡土文学作家，他在八十年代写了不少中西部拓荒地区农民艰苦境况的小说。他的论文集《破碎的偶像》提出“真实主义”(veritism)的口号，实际就是现实主义的意思，其中《艺术中的地方色彩》和《乡土小说》两文论述美国乡土文学的意义、它的特征及其前途。

加兰肯定乡土文学的理论基础是“差异论”。他认为文学的生命在于“差异”，而不是“雷同”或者“相似”。他针对一些作家批评家热衷于师古、写“全人类的主题”、浪漫传奇和异国情调，指出“大多数美国艺术作品的致命伤在于模仿”，“象是英国作家在说话”，“弄得美国艺术缺乏个性”，“这是人工栽培的玫瑰文化，不是自由生长的本乡本土的草木”。他进一步指出：“文学作品如果一味雷同，或大部分相似，那么，文学就会枯萎。”

加兰认为乡土文学具有自己的特色，即“差异性”，因为“只有这个地方土生土长的人才能写得出那样的质地和背景的小说”。这是其一，其二是由于“艺术家的个性”：“只要艺术家表现的是他所见的，他的风景画就不会是复制品”。各地有各地的风俗画，各人又有各人的个性，这就保证了“差异性”。但是，加兰从地方色彩角度论述较多，而对创作个性的重要性发挥不够。没有独特的个性，各地的风俗画怎么能产生独特的魅力呢？另外，作者虽然指出差异是文学的生命，但未能进一步论证差异的前提是创造，而雷同的前提是模仿。

这些小说家的阐述不够完备，也许是因为他们依仗艺术的

直觉,而不是理论的思辨,但更重要的原因是他们论述的对象还没有发展到可以系统化、抽象化那样成熟的程度。它们还没有为理论的自觉创造充分的条件。

小说家弗兰克·诺里斯的文论反映出美国现实主义文学的衰落,说确切一些,是豪威尔斯型现实主义文学的衰落。这种现实主义没有冲突,没有底蕴,只有漂亮光华的外貌。这使诺里斯反过头来求助于当时名声已经狼藉的浪漫主义。

十九世纪上半期美国浪漫主义文学最富生命力,库柏、霍桑、麦尔维尔的小说堪称美国文学中的“经典”,更不用说浪漫主义在诗歌中的表现。所以,霍桑把传奇 (Romance) 视作高级的文学样式。在霍桑看来,一般的小说 (Novel) “力图极其细微、逼真地表现人的经历,不仅是可能有的经历而且是确实存在过的、普通的经历”,而“传奇作家却可以在特定情况下通过自己的筛选或创造来表现”“人类心灵真理”。不过霍桑所推崇的浪漫传奇不包括“光怪陆离的东西”。任何文学潮流都有两面性。浪漫主义盛极而衰之时,“光怪陆离的东西”层出不穷,离开生活,离开“人类心灵真理”。豪威尔斯把小说分成为三等,最末一等便是“浪漫主义” (Romanticism);马克·吐温列举库柏小说十八条罪状……这些都是针对浪漫主义小说“离开生活”、不合情理而发。但是,豪威尔斯把现实主义限于“肉眼所见”,又导致了爬行现实主义的产生。经历过严峻社会考验的年轻一代作家虽然得到过豪威尔斯的支持,却不满意这位权威关于现实主义的主张。加兰提出“真实主义”,以示与现实主义相区别,诺里斯则提倡浪漫主义。

按照诺里斯的解释,他提倡的浪漫主义与感伤主义不同,感

伤主义“光怪陆离”，只配“当作脏碗碟，送下洗碗房的楼梯”。浪漫主义的世界极其广阔：“未经探测的人的内心深处、性的奥秘、生活中的种种问题以及人的心灵中尚未探究的黑暗深处，都属于她的范围”。正是这一点不仅与感伤主义不同，也与现实主义相区别。流行的现实主义只“涉及事物的表面现象”，“连只及到皮肤的浅层也说不上”，“仅仅是一个几何学上的平面”。这种现实主义“是打破一只茶杯的风波”。这是因为现实主义只描写一种生活——“正规的生活”，而浪漫主义却承认生活的种种变化。

应该说，诺里斯对美国当时流行的现实主义的批评是有道理的。带着微笑的现实主义，“欢乐的现实主义”，它们的害处不仅只“涉及事物的表面现象”，而且通过升平景象美化了贫富悬殊的社会生活。可惜的是，诺里斯没有把“豪威尔斯先生小说”中的现实主义与真正的现实主义区别开来。

当然，文学概念的混乱不能归罪于创作家，也不能抱怨批评家。十九世纪末，文艺思潮极其复杂，浪漫主义、现实主义、自然主义、象征主义各种概念纷至沓来，批评家对这些概念的理解又如此不同。但是，不管各人心目中的浪漫主义和现实主义如何不同，优秀的作家、批评家要求文学创作深入发掘，要求有想象、有个性，这一点是共同的。

诺里斯的《小说家的责任》强调“在小说当令的日子”，小说是否真实，有没有生命力，“归根结底，是大众作出最后判断”，因为大众把小说“纳入自己最内心的生活”。这是一篇提倡严肃的创作态度、反对艺术商品化的檄文。

董衡巽
1987年2月

[General Information]

书名 = 外国文艺理论丛书 美国十九世纪文论选

作者 = B E X P

SS号 =

加密地址 =

页数 = 221

下载位置 = <http://book3.5read.com/300-21/diskacd/acd23/04/!00001.pdf>

[封面页](#)
[书名页](#)
[版权页](#)
[前言](#)
[目录](#)
[正文](#)